TANGO

LA MEZCLA MILAGROSA (1917-1956)

Un ensayo de
Carlos Mina



GANADOR

PREMIO ENSAYO
2006·2007

LA NACION SUDAMERICANA



Carlos Mina nació en Buenos Aires en 1940. Su primer trabajo fue como empleado público en la DGI, especializándose en computación. Luego llegó a ser gerente de una multinacional. Abandona la relación de dependencia, se recibe de psicólogo en la UBA y comienza simultáneamente su formación psicoanalítica con distintos profesores y en distintas instituciones. Posteriormente instala su propia consultora en investigación de mercado. Fue profesor universitario en el posgrado de la Facultad de Psicología de la UBA y en la Fundación de Altos Estudios en Ciencias Comerciales. Si bien el tango siempre estuvo presente en su vida, esta obra condensa los últimos cinco años de estudios y escritura. *Tango*, su primer libro, es el ganador del Premio La Nación-Sudamericana de Ensayo 2006-2007, cuyo jurado integraron Natalio Botana, Guillermo Jaim Etcheverry, Santiago Kovadloff, Paula Viale y Bartolomé de Vedia.

TANGO

La mezcla milagrosa

(1917-1956)

La presente obra ha sido distinguida por unanimidad
con el Premio de Ensayo La Nación-Sudamericana 2006-2007.
El jurado estuvo integrado por Natalio Botana,
Guillermo Jaim Etcheverry, Santiago Kovadloff,
Paula Viale y Bartolomé de Vedia.

Editorial Sudamericana agradece especialmente
a la Sociedad Argentina de Autores y Compositores
de Música (SADAIC) el apoyo a esta edición.

CARLOS MINA

TANGO

La mezcla milagrosa
(1917-1956)

LA NACION

Editorial Sudamericana

Mina, Jorge Carlos
Tango : la mezcla milagrosa : 1917-1956. - 1ª ed. -
Buenos Aires : Sudamericana, 2007.
384 p. ; 23x16 cm. (Ensayo)

ISBN 978-950-07-2814-0

1. Ensayo Argentino. I. Título
CDD A864

IMPRESO EN LA ARGENTINA

Queda hecho el depósito
que previene la ley 11.723.

Humberto I 531, Buenos Aires.

www.sudamericanalibros.com.ar

ISBN: 978-950-07-2814-0

a Paula, mi hija

Agradecimientos

Ninguna obra surge por generación espontánea ni sin la colaboración de infinitos aportes. Quiero agradecer a algunos de quienes me ayudaron y apoyaron, en representación de todos aquellos que de una u otra forma contribuyeron al logro de este trabajo. En primer lugar a mi mujer, Nora Calderale, y a mis hermanos Rolando, Blanca y María Rosa; y luego a quienes me leyeron, criticaron, sugirieron y finalmente me impulsaron: Héctor Negro, Yolanda Elgorreaga, Hugo Di Florio, Marcelo Barros, Carola Diamondstein, Néstor Giménez, Coco Albero, Omar Bagnoli, Carlos Dabul, y especialmente a Sandra Malla, eficaz colaboradora en mi lucha con el idioma.

C. M.

Introducción

Hasta los sonidos irracionales del globo deben ser otras tantas álgebras y lenguajes que de algún modo tienen sus llaves correspondientes, su severa gramática y su sintaxis.

T. De Quincey*

Realizar un estudio sobre tango en el siglo XXI tal vez podría ser tildado de empresa nostálgica, autocomplaciente o desconectada de los problemas actuales de nuestra sociedad, necesitada más bien de otro tipo de aportes. La realidad muestra hoy fracturas crueles y hablar de tango en estas circunstancias parecería una futilidad, a menos que pudiéramos encontrarle un sentido que estuviera más allá del regodeo repetitivo o de la idolatría esterilizante.

Si bien nuestro país nunca perteneció al Primer Mundo, la extensión de su clase media lo había mantenido al margen de graves conflictos sociales, mientras que la educación pública, obligatoria y gratuita instalada en el siglo XIX le brindó un perfil cultural que lo diferenció del resto de los países latinoamericanos y le posibilitó un desarrollo cercano al de los países centrales. Estas características se sostuvieron so-

* De Quincey, Thomas, *Writings*, Londres, 1896. Citado por Borges en *Otras inquisiciones*, Barcelona, Alianza, 1998.

bre la base de una producción agraria e industrial cuyo paradigma fue cambiado en las últimas décadas, proceso que fracturó la sociedad al dejar a la mitad de la población sumergida en la pobreza y a muchos de ellos por debajo del límite de la subsistencia. Al mencionar esta circunstancia, tal vez por utilizar categorías muy generales, no nos detenemos a pensar en el dolor, la impotencia, la desazón y el desamparo de los individuos concretos. El estado de ánimo de estos sectores de la población tal vez pudiera parecerse al que imperó durante la depresión de los años '30, pero con una diferencia: en aquellos años duros, crueles, del asentamiento definitivo de los inmigrantes, existía algo que hoy falta, la esperanza. En esa época primaban las fuerzas aglutinantes; hoy, por el contrario, nuestra sociedad se está fragmentando en infinitos estamentos y se extinguió el contrato social que nos mantuvo unidos. Los *ghettos* de pobreza que representan las villas miserias son el exacto correlato de los *countries* y barrios cerrados con vigilancia privada de los niveles altos. Esos ámbitos, los ricos y los pobres, se han constituido en compartimientos estancos, áreas impenetrables colmadas de temores y resentimientos mutuos, que se han sustraído del juego de la interrelación social. Por su parte, la clase media, la clase que debería intermediar entre los extremos de la comunidad, trata de rodearse de sistemas de seguridad, y los que no se empobrecieron tratan de aturdirse con el consumo. Se perdió la confianza en la autoridad y todos intentan salvarse solos. La intolerancia y la falta de solidaridad se han enseñoreado en nuestro país.

Pero más allá de la miseria concreta y material y la degradación de los valores, el daño verdaderamente irreparable es el que se ha infligido a los sectores de la población más desprotegidos, a quienes se les hizo padecer la indiferencia y seguramente habrán sentido en carne propia el poco valor que el resto de la sociedad les adjudicaba. Los olvidados y los excluidos se convirtieron en legión y terminaron transformándose en un reservorio generador de graves conflictos. La falta de reconocimiento, individual y social, produjo sujetos marginales cuya vida se formó en la falta de normas y en

la impunidad frente a las transgresiones. A estos sujetos no les interesa su destino, ni el de los demás y mucho menos el del conjunto de la población. Se ha llamado la atención sobre el carácter aberrante de algunos hechos delictivos actuales, puesto que podrían ser considerados, acertadamente, como los emergentes de la gravedad de los problemas que enfrenta nuestra sociedad.

Dentro de este contexto, cabría preguntarse por el sentido y la utilidad de realizar un trabajo sobre el tango. Tal vez el interés reside en que el tango representó aquello de lo que hoy adolecemos, y es que produjo en la primera mitad del siglo XX lo que hoy nos falta: contribuyó a lograr que las infinitas fracciones que representaron los inmigrantes de todas partes del mundo, los migrantes del conjunto de nuestras provincias y los habitantes originarios de Buenos Aires pudieran construir una sociedad plural. El tango ayudó a soportar las diferencias, a elaborar los conflictos inherentes a la nueva y forzosa convivencia, y contribuyó a forjar una unidad. El proceso no resultó una situación idílica; las diferencias de clases existían, el poder estaba en manos de unos pocos, muchos no lograron acceder al nuevo espacio cultural, pero la mayoría logró convivir y construir un sistema de valores estables y aceptaciones mutuas.

Toda cultura tiene un pasado mítico al que sus miembros recurren cuando en el presente la realidad no se muestra halagüeña. Las primeras décadas del siglo XX representaron el tiempo en que reverberaba el plasma original que cristalizaría en lo que luego devino nuestra cultura post-inmigratoria y donde se forjó un nuevo acomodamiento social. En ese espacio se construyeron nuevos mitos y se reinscribieron las múltiples crónicas de los recién llegados en una sola y fundante historia de inclusión, más cosmopolita que la de la Gran Aldea; precisamente, es en este marco que el tango se constituye nada menos que en la herramienta soporte de los mitos que posibilitaron ese eficaz entrecruzamiento.

Nuestro presente de fragmentación se empeña insistentemente en mostrarnos no tanto un pasado mítico, sino más bien una crónica de culpas. Sin embargo, más allá de los sos-

pechosos intentos de borrar la memoria y de suplantar los mitos, existe un pasado histórico que ha significado el ensamble, la integración, el mestizaje y la formación de un país que logró adquirir un perfil propio cargado de potencialidades. En este proceso de búsqueda de identidad, el tango fue una de las herramientas que contribuyó a la creación de un espacio simbólico común al convertirse en la palabra de todos y permitir la aceptación de las diferencias humanas.

Nadie podría pretender que pudiesen repetirse fórmulas de integración social ya realizadas, pero mostrar los caminos que la hicieron posible serviría como ejemplo de su posibilidad; en una historia con tantos enfrentamientos, tal vez no resulte ocioso destacar una fórmula de inclusión social elaborada por los mismos destinatarios de sus beneficios.

Quizás esto fue percibido desde afuera y por eso podemos hablar del tango como *representante*. La palabra "tango" aparece generalmente como la que más rápidamente se asocia con lo argentino fuera de nuestras fronteras. Más allá de los esfuerzos de los gobiernos por fomentar la producción, aumentar las exportaciones, mejorar la enseñanza e impulsar el arte y las ciencias, y más allá de los éxitos deportivos y los premios Nobel que tratamos de lucir cuando nos ponemos jactanciosos, ha sido en realidad esta danza de dudosos orígenes la encargada de llevar nuestra imagen por el mundo durante más de un siglo. "El tango argentino es un consulado abierto en cada puerta de las calles del mundo"[1], afirmaba Discépolo luego de uno de sus viajes. Enfatizaba la condición de *representante* del país que asumía el tango y también aludía al carácter de ayuda que significaba para sus connacionales en el exterior.

El tango es un ritmo, una música, una poética, y durante la primera mitad del siglo pasado también fue una forma de vida en la ciudad de Buenos Aires. Tal vez esto fue difícil de percibir para quienes estuvieron inmersos en un medio social teñido de tango, o de entender para quienes tratamos de representárnoslo seis o siete décadas después, pero no

pasaría inadvertido para quien pudo enfrentar al Buenos Aires de aquellos años con ojos de recienvenido. Dice Ramón Gómez de la Serna a poco de arribar:

> Por la ciudad se convive con una cosa que no es mujer ni hombre ni perro, sino tango. La novela de la ciudad está intermediada por los tangos. La historia del tango es la historia nerviosa de la urbe. La tufarada del tango está en la calle como una ráfaga que se pasea[2].

El norteamericano Waldo Frank también se sintió impactado por el tango y trató de definir sus sensaciones:

> Toda la ciudad de Buenos Aires late con el tango. Hay que ir allí para sentirlo, como hay que acercarse a un cuerpo para sentir el pulso de su corazón. No se localiza en ninguna parte. Es tan típicamente personal como el cuerpo de la mujer que lo baila[3].

Muchos han sido los observadores que anotaron sus impresiones frente a aquello que parecía inundar la vida de la ciudad en la primera mitad del siglo XX. A medida que el tango se expandía en la sociedad y se evidenciaba la masiva aprobación popular fueron apareciendo estudios, comentarios e hipótesis que registraron el fenómeno y trataron de encontrarle un sentido. Junto al creciente volumen del género fueron haciéndose nítidas algunas características de esta música popular que comenzaba a ganar todos los espacios de la comunicación. La primera era comprobar su originalidad; era diferente a todo lo conocido; segundo, comenzaba a ser aceptada por la mayoría de la población, más allá de los primeros tropiezos debido a su nacimiento en las orillas; por último, nadie ponía en duda su origen local y la especial relación que establecía con quienes habían comenzado a adoptarlo. Esto le hizo decir a Macedonio Fernández que el tango era nuestro representante más fidedigno, por ser la única cosa que los argentinos no consultaban con Europa[4]. Ironizaba acertadamente sobre cierta actitud de dependencia inte-

lectual, pero señalaba al mismo tiempo el notorio carácter autóctono del tango.

A tantos años de sus orígenes y luego de infinitos estudios realizados, todavía creemos posible la formulación de algunas preguntas, especialmente aquellas referidas a la razón de ser del tango en estas tierras. Por ejemplo: ¿por qué el tango nació, creció y se impuso en esta región del Plata? ¿Cuál fue la calidad del vínculo establecido con sus escuchas? ¿Qué tuvo para erigirse en el representante de los rioplatenses en general y de los argentinos en particular? ¿Qué aspectos expresaba? ¿Cómo llegó a convertirse en la canción de todos? ¿De dónde obtuvo la fuerza para sostenerse? ¿Qué función cumplió para la sociedad, si es que cumplió alguna? El presente trabajo intentará encontrar respuestas, aunque hipotéticas, a tales interrogantes.

Por ese motivo, proponemos este ensayo como una de las posibles versiones que podrían darse sobre un fenómeno artístico: una interpretación del surgimiento del tango y las probables funciones que ha cumplido en el curso de nuestra historia.

Partimos del convencimiento de la existencia de una cierta causalidad, diferente a la del mundo material, que otorga siempre un sentido a los sucesos y producciones humanas. Verificamos esta constante en el entramado simbólico que actúa de soporte a todas las culturas y a los seres que las constituyen: el fenómeno social de la lengua[1]. Estructura que no posee totalmente ningún sujeto en particular sino que se constituye completa en el conjunto de los participantes de una comunidad. En los tiempos del auge inmigratorio, nuestra lengua seguramente se habrá visto acosada por los sucesos del lenguaje: idiomas y dialectos de los recién llegados, cocoliches de distinto cuño, lunfardo, jergas, e incluso, por nuevos problemas sociales, necesitados de definiciones y bautismos; creemos probable entonces que el peligro de esos potenciales conflictos disgregadores se haya conjurado a través de la tarea integradora de los textos tangueros. A lo largo de este trabajo veremos al tango constituirse en un subcódigo que cobija y sostiene lo nuevo, dándole un estatu-

to legal, mientras la metáfora expresada en la poesía de estas canciones[6] articula las diferencias y reinscribe las experiencias pasadas en una nueva historia de inclusión.

La mayor parte del trayecto se realizará por caminos internos de la letrística tanguera y por reflexiones sobre sus contenidos. Dado el carácter conjetural de las afirmaciones que aquí se emitirán, nuestra aspiración es lograr la *verosimilitud*[7], ideal irónico que Macedonio Fernández oponía a cualquier intento realista, y que en nuestro caso podría asemejarse a una improbable verdad histórica.

Desde el punto de vista metodológico, no estamos inaugurando ningún campo al hacer análisis e interpretación de textos; se los ha realizado ya en diversos dominios teóricos y aplicado a múltiples temas. Si nos referimos al tango específicamente, existen estudios históricos, literarios, lingüísticos, psicoanalíticos, musicales, políticos, ideológicos, míticos. Incluso hoy encontramos obras cuyos resultados implican un cruce de disciplinas que impiden ubicar el resultado en un género preciso, es decir, las aproximaciones al tema se diversifican.

Nuestro proyecto será la búsqueda de regularidades significantes en los tangos que gozaron de mayor popularidad. Realizaremos diferentes agrupamientos temáticos que tal vez posibiliten hallazgos de otros significados en nuevos niveles de análisis. Los agrupamientos propuestos nunca podrán contener la totalidad de los ejemplos posibles, y siempre habrá un tango o parte de él que contradiga nuestras afirmaciones; tal situación nos ubica en el límite de la arbitrariedad en las interpretaciones, pero no estamos construyendo un artículo de fe, por lo tanto siempre cabrá la posibilidad de realizar otros ordenamientos o, incluso, distintas interpretaciones con los mismos materiales.

En el intento de hallar las necesarias correlaciones entre lo dicho en los tangos y los datos históricos disponibles, hemos recurrido a reconstrucciones y suposiciones de actitu-

des de la población que, en ciertos casos, también deberán entenderse como interpretaciones.

Más allá del riesgoso intento de indagar sobre una totalidad, nos impulsa a la realización de este trabajo la necesidad de contraponer el rescate de una función integradora a la cantidad de estudios excesivamente fragmentarios que terminan por hacernos perder de vista el sentido que este género musical ha tenido para la población. El tango en su conjunto expresa una cierta especificidad difícil de alcanzar desde los aspectos parciales. Borges diría que es como "si supiéramos entre todos lo que no sabe nadie"[8], como si sólo en lo general pudiéramos encontrar aquellas certidumbres que a veces buscamos, al modo de la ciencia, en los fragmentos del objeto de estudio. Pero aun así, hay nuevas concepciones en las ciencias "duras" que han cambiado sus metodologías de estudio y reconocen la totalidad como determinante de los hechos singulares o individuales[9].

Trataremos de reflexionar sobre el contenido de algunas de las letras surgidas entre los años 1917 y 1956, lapso que media entre la aparición de "Mi noche triste" de Pascual Contursi, que es el establecimiento de la *pérdida* como temática preponderante, y la publicación de "La última curda" de Cátulo Castillo, que es el manifiesto de la derrota, del fracaso y del *sinsentido* de la vida.

La tarea histórica que se desarrolló con la intervención del tango fue una colosal reelaboración de viejos y nuevos componentes sociales, en la búsqueda de una nueva identidad colectiva a partir de las grandes inmigraciones del exterior y de las migraciones internas. Esta temática se expresó fundamentalmente en el tango (como ritmo), que cargó sobre sí, sin romanticismos ni humor, la tarea de la elaboración simbólica de los conflictos. El humor, el romanticismo o aspectos parciales como rescates históricos o exaltación de ritmos se expresaron genéricamente a través de otras cadencias como el vals o la milonga[10]. Para nuestro análisis tomaremos sólo los tangos, por ser allí donde se expresa descarnadamente aquello que nos interesa.

Al hacer referencia al conjunto de personas a quienes se dirigen los tangos suele utilizarse la palabra "pueblo". Sabemos de su sesgo político e ideológico actual, pero trataremos de prescindir de estos aspectos y atenernos más bien a las connotaciones con que se la utilizaba en el siglo XIX: en el Himno Nacional ("Al gran pueblo argentino...") y en el Preámbulo de nuestra Constitución ("Nos los representantes del pueblo de la Nación Argentina..."). Este uso es más abarcativo y connota mejor el carácter de unidad con el que se pretende definir al conjunto de los destinatarios de esta música. En algunas circunstancias, ni "clase social", "gente", "público", "ciudadano" o "habitante" poseen el matiz necesario. La palabra "pueblo" se nos hizo ineludible porque el tango, a lo largo de su evolución, fue pasando su preferencia por distintos grupos referenciales; desde su nacimiento en las orillas fue imponiéndose a través de sucesivos cambios (ritmo, melodía, poesía) en todos los estamentos de la sociedad.

En el proceso inmigratorio, el tango contribuye tanto a *elaborar* las diferencias como a transformar lo distinto en algo homogéneo. Justamente, es el concepto de "elaboración psíquica" lo que ayuda a precisar el tipo de tarea realizada por el tango. Según Freud[11], la elaboración psíquica es el trabajo de integrar los estímulos en el psiquismo y establecer entre ellos conexiones asociativas. Dichos estímulos llegan en forma de energía, y la elaboración psíquica la transforma derivándola o ligándola. Esa tarea de ligar la energía, de estímulos a representaciones y de representaciones entre sí, es la característica fundamental de las pulsiones de vida:

> ...La finalidad de Eros (pulsión de vida) consiste en establecer unidades cada vez mayores, y por consiguiente conservar[12].

Se trata, entonces, de lograr estructuras psíquicas cada vez mayores y más estables.

Estos procesos de nivel individual se producen de manera equivalente en la esfera social. En los grupos humanos encontramos mecanismos de elaboración psíquica que contribuyen a establecer lazos afectivos entre personas o grupos para lograr la unificación, la homogeneización o la simple aceptación de las diferencias[13]. Ésa fue la tarea del tango; se constituyó en una instancia social que permitió y facilitó la elaboración de la mayoría de las diferencias y "ligó" las fuerzas a nuevas representaciones comunes, las unió entre sí para lograr conjuntos de representaciones cada vez más amplios y permitir la integración de la mayoría de las disparidades. Como resultado, es probable que se haya logrado la disminución del voltaje de los conflictos sociales. Así, el tango se instala en el espacio público de los intercambios simbólicos y se convierte en un agente propiciador de la inclusión.

A través de la tarea de ligar, unificar, elaborar e incluir, el tango transitó distintas dimensiones simbólicas. Hubo un nivel geográfico que partió de los individuos y sus hogares, fue integrando conventillos, calles, barrios y finalmente la ciudad y el país. En el ámbito de las relaciones interpersonales operó tendiendo los puentes que iban de los amigos de la infancia a las relaciones adultas, de la madre al resto de las mujeres y, finalmente, del hogar al mundo. Otra instancia de elaboración de conflictos es el referido a problemas de índole personal. Se trató de la admisión en la conciencia de sentimientos no del todo aceptables como el odio, la vergüenza, sentimientos de inferioridad, deseos de venganza, sentirse objeto de olvido o desamor, etc. El tango puso en estos casos la palabra de consuelo, de justificación, de perdón, de reconocimiento, de esperanza, de alivio y, finalmente, incluso la palabra de amor. Los otros conflictos donde el tango pone su cuota de elaboración se relacionan con los cambios de roles producidos frente a las fracturas sociales que se dieron como consecuencia del movimiento de grandes masas humanas en los procesos migratorios. Entre las modificaciones que se elaboran encontramos el cambio de posición de la mujer en la sociedad y su consecuente

asimilación. El tango concurre allí registrando los cambios primero y ayudando luego a su aceptación.

En un proceso de elaboración determinado, los elementos que entran en juego no necesariamente se expresan de manera manifiesta o literal; al tomar las palabras de los textos tangueros tal vez debamos quebrar el sentido común inmediato al que se está aludiendo para encontrar otro sentido más adecuado. En algunos casos, estos cortes podrían parecer arbitrarios, pero nótese que estamos en la búsqueda de nuevas significaciones[11]; por ello, como método de trabajo aceptaremos lo que el autor dice, pero también nos dejaremos llevar por todo aquello que la metáfora sugiere. La mayoría de las interpretaciones de las letras sobre tango con que nos hemos enfrentado en diferentes estudios poseen una doble limitación: en algunos casos toman los textos de manera literal, y en otros, utilizan como referencias tangos casi desconocidos, que han pasado desapercibidos para el gran público.

En el caso de la literalidad de las citas, tomemos como ejemplo la literatura infantil. Si analizamos estos materiales de manera textual encontramos anormalidades, antropofagias, crímenes, transformaciones en animales, castigos terribles, personajes sin familia o con familias mal constituidas, lo sobrenatural como cotidiano, etc. Si se actuara de manera racional se diría que esta literatura truculenta es perniciosa para los chicos y representa un muy mal ejemplo para su vida; pero la experiencia y los estudios han comprobado que estas monstruosidades son las que permiten al niño la elaboración de sus fantasías inconscientes, y aquietan sus temores y fobias. Otro tanto pasa entre los adolescentes con el cine de terror. En el mismo sentido, pero en términos más pertinentes a nuestro estudio, encontramos que Sabato rebate la idea de que el tango es una danza lasciva, sino todo lo contrario:

> Varios pensadores argentinos han asimilado el tango al sexo o, como Juan Pablo Echagüe, lo han juzgado una simple danza lasciva. Pienso que es exactamente al revés. Cierto es que surgió en un lenocinio, pero ese mismo hecho ya nos debe hacer sospechar que debe ser algo así como su reverso, pues

la creación artística es un acto casi invariablemente antagónico, un acto de fuga o de rebeldía. Se crea lo que no se tiene, lo que en cierto modo es objeto de nuestra ansiedad y de nuestra esperanza, lo que mágicamente nos permite evadirnos de la dura realidad cotidiana. Y en esto el arte se parece al sueño[15].

Además, Sabato agrega que "el prostíbulo es el sexo al estado de (siniestra) pureza". Allí los hombres resolvían con "trágica facilidad" esos problemas. El tango, por lo tanto, es aquello que allí falta: "[...] la nostalgia de la comunión y del amor, la añoranza de la mujer...".

Con estos conceptos se hace evidente la necesidad de desconfiar de lo manifiesto para poder encontrar aquellas ideas implicadas en los procesos en estudio. Lo que Sabato en realidad hizo fue pasar de lo obvio a la búsqueda de otro sentido, es decir, interpretó. Ésa será también nuestra propuesta.

El proceso a desarrollar tendrá múltiples ejes: la literalidad del texto, sus engarces metafóricos, y se explicitarán las alegorías en juego, más allá de la intencionalidad (supuesta) de sus autores; es decir, seguiremos a Ricoeur[16] y pondremos bajo la definición de metáfora todo el discurso poético (del tango) como una forma de diferenciarlo del discurso denotativo de otras disciplinas, procurando en todos los casos realizar una nueva lectura de estas poesías. Creemos que en el conjunto heterogéneo de las letras de los tangos se pueden encontrar ciertas constantes, cierto orden y algunas ideas comunes con significaciones que trascienden los textos poéticos concretos. Trataremos de buscar esas regularidades tomando en cuenta las afirmaciones de Lévi-Strauss:

¿Qué significa el término "significar"? Me parece que la única respuesta posible es que "significar" significa la posibilidad de que cualquier tipo de información sea traducida a un lenguaje diferente. No a un idioma diferente, sino a diferen-

tes palabras en un nivel diferente. (...) Y porque no puede sustituirse una palabra por cualquier otra palabra, o una frase por cualquier otra frase (arbitrariamente) debe haber reglas de traducción. Hablar de reglas y hablar de significados es hablar de la misma cosa; y si reparamos en las realizaciones de la humanidad siguiendo los registros disponibles en todo el mundo, siempre verificaremos que el denominador común es la introducción de algún tipo de orden[17].

El plan será entonces la búsqueda de ese orden que nos permita encontrar las equivalencias del lenguaje metafórico del tango y nos pueda informar algo más sobre nuestra relación con este género musical en su carácter de representante de importantes episodios de la historia.

Por otra parte, las letras de los tangos —y esto es lo verdaderamente significativo— no son una duplicación de la realidad, no son un comentario más o menos bello o inteligente sobre sucesos reales. Creemos que, tomadas en su conjunto, han cumplido una función simbólica para todos y cada uno de los componentes de la sociedad. En las letras de los tangos, poesía popular de elaboración individual pero de aprobación colectiva, se expresaron y se procesaron los sueños, las fantasías, los miedos, las ansiedades, los mitos de origen y las esperanzas de todo un pueblo.

Más allá de su belleza formal y de su temática manifiesta, los textos poéticos dramáticos y todo el arte popular en general son portadores de otro entramado más profundo que podríamos llamar *mitos*. Las letras de los tangos aluden a muchas más cosas que los conflictos individuales a que hacen referencia. Representaron los grandes dramas humanos del conjunto del pueblo, y su continua propalación y repetición fueron los mecanismos que posibilitaron la elaboración de los mismos. El éxito de una canción dependió en gran medida del entrelazamiento mítico que sus textos transportaban.

En su definición más amplia, los mitos son narraciones que describen el origen de los elementos y los supuestos básicos de una sociedad. También se definen como estructuras que articulan los campos no explicados en una cultura. Podría decirse que la ciencia, especialmente la historia, ha venido a reemplazar los mitos por las explicaciones de los comienzos de todo grupo humano, pero también es lícito afirmar que hay mitos que coexisten con la historia, o, como sostienen algunos, son simplemente otra forma del conocimiento. Los mitos concretos, en general, son los que explican los orígenes del mundo, de las costumbres, de los héroes fundadores y de las fundaciones. Buenos Aires no comienza con la inmigración, pero ¿cuánto de nuevo se instala a partir de los enormes contingentes que llegan desde adentro y desde fuera de la nación? Desde 1895 a 1914, en diecinueve años, Buenos Aires crece el 125%[18]. ¿Cuántas novedades y divergencias traen esos viajeros que vienen de tan disímiles orígenes? En el censo de Buenos Aires de 1904 hay extranjeros provenientes de cincuenta naciones diferentes[19].

La inmigración en la Argentina fue un proyecto político y económico nacional[20] que creció entre la necesidad de mano de obra calificada local y el exceso poblacional en relación con la producción alimentaria en países europeos. En medio de esos dos polos de atracción y expulsión con sus propias leyes condicionantes, quedaron los seres humanos débiles y angustiados, sujetos a fuerzas que excedían su comprensión y posibilidad de dominio. Puesto que no había estructuras sólidas que fuesen integrando a los recienvenidos de manera armónica, esa posición de debilidad sumada a la enorme fractura social y psicológica que significó el traslado y el enfrentamiento a una sociedad en ebullición hicieron que el conjunto de la sociedad tuviese que recurrir a organizaciones míticas para comenzar el trabajo de refundación de espacios simbólicos comunes. El tango fue el portador de esas estructuras míticas a partir de las cuales comenzaron a fundarse parámetros de convivencia, historias acerca de orígenes y convenciones sobre valores:

Un arrabal humano / con leyendas que se cantan como tangos...[21]

Trabajar con las letras de los tangos ha requerido formular algunas precisiones. Una de ellas fue la fecha de adjudicación del origen de los tangos. Cada tango tiene muchos comienzos: el momento de escritura, la fecha de registro, su primera grabación o el momento de su difusión; nos manejaremos con las fechas de registro y difusión de manera aproximada según las indicaciones de Romano[22], García Jiménez[23], Gobello[24] y Tedesco[25]. Otra cuestión es el texto definitivo a utilizar y en esto seguiremos también a los autores citados.

Si bien se han compuesto miles de tangos (en la actualidad hay registrados noventa mil)[26], sólo hemos seleccionado los que hicieron historia, que calaron en el pueblo con temáticas de representación masiva, es decir, aquellos tangos que recorrieron el grueso camino de la preferencia popular. Así, tomaremos aproximadamente quinientos tangos no sólo por ser los más representativos del período que nos ocupa, sino porque efectivamente fueron los más exitosos de esos años e incluso hoy siguen poseyendo el atractivo suficiente como para continuar escuchándose. En este sentido, hacemos nuestras las palabras de Discépolo: "Naturalmente, los tangos que no tienen éxito es porque no se lo merecen"[27].

La primera parte de este trabajo describe el contexto histórico y geográfico existente cuando el tango irrumpe en Buenos Aires. El cambio drástico que implicó la inmigración exigía el reacomodamiento de todos para lograr una integración, y el tango aparece aquí como una herramienta eficaz, resultado de una dialéctica entre el pueblo y sus creadores. En efecto, los poetas crean una geografía imaginaria de Buenos Aires, cargada de un simbolismo que los contiene a todos: la casa, el patio, el barrio, el suburbio, la ciudad, el bar, las calles, el cabaret, etc. Estos espacios no son vistos como meros espacios físicos, sino que están asociados con toda una mítica íntimamente conectada con las relaciones intersubjetivas fundantes: los amigos, la madre, las mujeres, etc.

En la segunda parte se detallan los aspectos histórico-sociales que fueron elaborados en el tango; así, por ejemplo, se trata del cambio del lugar simbólico que la mujer ocupa en la sociedad y los efectos que ello genera, el papel y la reubicación del lugar del hombre, la finalización del proceso de inmigración, los sueños, el desencanto y la aceptación de un nuevo mundo.

La tercera parte analiza las características intrínsecas del tango como texto. Las instancias del lenguaje que lo contextualizan y el sentido que poseen: palabra, canto, música, poesía popular, discurso poético y metáforas con que se lo describe. Se profundizan algunas peculiaridades que lo conforman y su significado: las autorreferencias y los valores que se desprenden de sus letras. También se muestra cómo todos estos elementos colaboraron, de manera no consciente, en la tarea de la integración social.

Finalmente, cuando se corrobora que las funciones que el tango había contribuido a desarrollar ya se habían cumplido, sobre todo la principal, como la asimilación de los recién llegados al medio, comienza un proceso de honda depresión, como si el tango hubiese perdido su razón de ser. Esta temática se explicita en la cuarta y última parte.

PRIMERA PARTE

LA ELABORACIÓN

Capítulo I

El contexto

En la segunda mitad del siglo XIX y la primera del siglo XX se dieron en el mundo fuertes migraciones humanas con distintas intensidades y direcciones. La Argentina se caracterizó, entre los países receptores, por aceptar el mayor contingente inmigratorio en relación con su población estable. En esos años se instalan en la capital gran cantidad de inmigrantes y a ellos se suman importantes contingentes de provincianos que llegan del interior del país. Estos movimientos humanos provocaron un impacto colosal desde el punto de vista de la organización social y la identidad colectiva. La Buenos Aires moderna comienza a construirse sobre infinitos fragmentos culturales y étnicos, con la lucha de todos por encontrar un lugar en la nueva comunidad en formación y con el dolor por lo perdido, puesto que todos los que la conformaron tuvieron algo por qué llorar: los inmigrantes por su tierra de ultramar, los provincianos por su patria chica y los habitantes originales de Buenos Aires por la tranquilidad colonial de su Gran Aldea, perdida en un continuo trastrocar de valores, formas de vida, léxicos y arquitectura. Frente a estos cambios radicales podría hablarse lícita y pertinentemente de una nueva fundación de Buenos Aires, aunque el acontecimiento puntual no pudiera adjudicarse a una fecha precisa. El cambio en la geografía humana resultó catastrófico por su magnitud, irreversible por sus consecuencias y enormemente creativo por la calidad de las ideas que promovió.

Las sucesivas oleadas de recienvenidos que peleaban por un lugar con los que ya residían podrían parecerse a la lucha por el último lugar en un bote salvavidas de un barco que se hunde; es decir, podría suponer una contienda sangrienta; sin embargo, de acuerdo con los registros existentes no parece haber resultado tan terrible. Nuestro proceso de integración fue exitoso[28] y bastante pacífico, sobre todo al compararlo con otros equivalentes que contaron con fronteras intermediarias: los límites barriales de Nueva York, donde aún perdura la violencia, o las multifronteras de los Balcanes, donde se masacraron cientos de miles de personas, o las líneas divisorias nacionales de la ex Unión Soviética.

No pretendemos negar el país que se había desarrollado hasta ese momento, sino poner el énfasis en la irrupción de los cambios originados con la inmigración y multiplicados con tal fuerza y masividad, que inauguran una dinámica social y un mestizaje con un vuelo que sólo el tango fue capaz de seguir y expresar. La América profunda, que tan bien describe Norberto Galasso en su trabajo sobre Atahualpa Yupanqui[29], y los retazos coloniales de las provincias se insertan en el tango a través de los gruesos contingentes provincianos que también se suman a la caldera de Buenos Aires.

En 1869 la población argentina alcanzaba un millón y setecientos mil habitantes, un millón y medio de nativos y doscientos mil extranjeros. En los sesenta años siguientes entran siete millones de inmigrantes, de los cuales tres millones volvieron a sus países de origen y los restantes permanecieron como población estable afincada. La Capital Federal pasó de tener el 7% de extranjeros en 1895 a tener el 50% en 1914, y si a éstos sumamos los provincianos, resulta que sólo un tercio de su población había nacido allí[30]. El cambio sufrido por la nación fue de una magnitud inusitada. Como a los extranjeros no les otorgaron los derechos políticos, y el poder y los medios de comunicación quedaron en las mismas manos, aparentemente no se evidenciaron grandes cambios estructurales. El orden conservador[31] instaló en el país, a través de lo que se denominó *la generación del '80*, un modelo de

manejo del poder absolutamente oligárquico. La llegada de las primeras grandes oleadas inmigratorias se producen en coincidencia con el auge de esta organización, pero la presión generada por la nueva situación terminó erosionando ese poder y cambiando los ejes culturales sobre los que pivoteaba nuestra sociedad. Los arquetipos sociales derivados de la cultura variaron radicalmente: se pasó de un gaucho duro, denunciante, fugitivo de los centros urbanos, desligado del aparato productivo y resignado a las pérdidas, a un citadino añorante, sensible, laborioso, inclinado a la integración y creyente del progreso.

Al cambiar la geografía humana de una manera tan drástica, fue forzosa la construcción apresurada de nuevas estructuras físicas y simbólicas. Surgen nuevos paradigmas de vida, de comportamientos y de ideales. Seguramente estos procesos no estuvieron exentos de dolor, porque ninguna empresa humana carece de él, y hubo resistencias, odios, resentimientos y hostilidades de unos frente a otros. Hay elocuentes registros sobre la xenofobia expresada por algunos sectores de las clases acomodadas, pero la crónica menuda finalmente no tuvo la fuerza necesaria para oponerse a los ineluctables procesos integradores que se pusieron en marcha.

Con el fin de simplificar una etapa histórica compleja, podríamos caracterizar el proceso de organización nacional del siglo XX como el desarrollo de acontecimientos alrededor de dos ejes: uno *político* y el otro *social*. Sobre el eje político, le cabe a los socialistas, los anarquistas y los sindicalistas ser quienes originaron las primeras luchas para cambiar las relaciones de poder, si bien no alcanzaron a organizar estructuras estables que posibilitaran el acomodamiento de las mayorías. Esta tarea le cupo tanto al radicalismo como al peronismo, cuyas estructuras políticas igualitarias e integradoras surgieron en dos momentos diferentes de la historia argentina moderna. Ambos partidos, al pelear con las fuerzas conservadoras de la sociedad, consiguieron representatividad política para los nuevos sectores y clases, es decir que intermediaron por la legitimación de los grupos más frágiles

de la sociedad. El proceso no fue sencillo ni pacífico. Basta leer la historia nacional para verificar los diversos desacuerdos y enfrentamientos, pero, finalmente, terminó construyéndose un espacio simbólico común, aunque seriamente disputado, pero en el que la mayoría de la población pudo reconocerse[32].

La división en ámbitos políticos y sociales se hace necesaria porque, contrariamente a lo que se afirma de manera generalizada, el tango se reveló como incapaz de ser soporte para la transmisión de ideas políticas. Y no es que no lo haya intentado: se llevan registrados más de cuarenta tangos con temática política, pero ninguno de ellos pudo imponerse entre el público en general. "Unión Cívica", tango orquestal, sin letra, es uno de los pocos que pudo mantenerse en algunos repertorios y en alguna memoria. El tango no habla de política como tampoco de religión, razas, clubes de fútbol o nacionalidades; no menciona cuestiones que impliquen divisiones entre los seres humanos, precisamente porque se construyó como la elaboración de las oposiciones para producir la integración en lugar de divisiones irreductibles.

El tango no toca temas de índole política ni asume partidismos porque, en realidad, se hace cargo de la elaboración de los problemas humanos primordiales. Al enfrentarse a quebraduras nacionales, continentales, geográficas, familiares, idiomáticas, étnicas y elaborar posteriormente, con todos los fragmentos, una unidad armónica, realiza algo que está más allá de la defensa de legítimos intereses de clase. Pero esto no quiere decir que el aspecto de la representación democrática le sea extraño, ya que el tango "comienza a hablar" en 1917, es decir, un año después de instalado el primer gobierno surgido del voto popular, y "deja de hablar" en 1956, el año siguiente a la caída de un gobierno constitucional (hechos a los que se ajusta nuestro corte histórico). Es como si los grandes ciclos de la democracia hubieran permitido la libertad necesaria para que el tango elaborara la conflictividad humana señalada.

Horacio Salas[33] supone cuatro mitos en la Argentina del

siglo XX: Yrigoyen, Perón, Eva Perón y Gardel. Afirma que los tres primeros sufrieron los embates del odio político y de sus opositores. Fueron cuestionados y difamados y no hubo perdón para sus errores. Sólo a Gardel se le disculpa todo, incluso sus simpatías políticas (conservadoras). El culto a Gardel se impuso de manera generalizada y sería un ejemplo de lo afirmado: lo político segmenta mientras que el tango se construye en la elaboración y unificación de las diferencias. No importaron las simpatías políticas personales de Gardel (como tampoco importaron las de Pugliese, Manzi, Discépolo o Cátulo Castillo)[34], sino su posición en el tango. Gardel fue el primero y máximo relator de las historias que el pueblo necesitaba. Cantaba relatos míticos, y cuando muere míticamente —apunta con acierto Salas— también él es ascendido a esa categoría, y se dejan en el olvido los últimos altibajos de su carrera artística.

Fuera del ámbito estrictamente político hubo otras instancias que colaboraron activamente en la integración de los inmigrantes al medio. Sergio Pujol afirma que este proceso resultó tan eficaz que, más que asimilación de los recienvenidos, "lo que hubo en Buenos Aires fue fusión, lisa y llana"[35]. Pujol menciona a Francis Korn[36] y James Scobie[37] entre quienes comprobaron la existencia de ciertos ámbitos de integración: barrio periférico, escuela nacional obligatoria y gratuita y ciertas formas de expresión artística. Dentro de las expresiones artísticas, Pujol señala dos aspectos de la cultura popular, el género chico criollo y el tango, como "dos fuentes de información valiosísima, que nos hablan del inmigrante y del criollo con una sensibilidad cualitativa".

El teatro y especialmente el sainete también fueron formas de elaboración y reflejo de los conflictos de los inmigrantes. Pero esas formas de elaboración se explayaban en ámbitos de influencia menor al de los tangos; éstos, al disponer de todos los medios de difusión, pudieron operar en el escenario nacional. Por otra parte, el sainete y el teatro cargaban en sí mismos aspectos intelectuales más ligados a la esfera consciente, mientras que el tango fue una manera tangencial de acercarse a esos temas y, por lo tanto, más eficaz.

A propósito de la interrelación entre el tango y otras formas de expresión, dice Fernando Assunção:

> El teatro era un vínculo; el sainete un aliado valioso; el pensamiento una doctrina; pero el tango fue el idioma, el lenguaje común, el gran modo, hijo de todos aunque las elites en su hipocresía victoriana aún lo tildaran de bastardo.[38]

El tango trabajó sobre lo inconsciente y las emociones; las historias contadas no estaban relacionadas en el nivel manifiesto con la problemática de la inmigración ni de la integración social, pero en lo profundo fueron las articuladoras de esos conflictos. Hubo algunos, como "La Violeta"[39] o "Giuseppe el zapatero"[40], que trataron el tema de la inmigración de manera directa, pero fueron minoría en el conjunto de la producción tanguera.

Este género fue el ámbito donde se ventilaron los temas conflictivos de índole personal surgidos a partir de los choques culturales y sociales. Con su poesía lírica e intimista ayudó también a los grandes cambios adaptativos que las fracturas migratorias habían producido en el interjuego de las relaciones humanas. Años después Juan Gelman, con su poema "Pensamientos", ilustraría la síntesis lograda:

> ...soy de un país complicadísimo
> latinoeurocosmopoliurbano
> criollojudipolacogalleguisitanoira...[41]

El tango fue el resultado del hibridaje, según palabras de Sabato[42]. Muchos de los que reflexionaron acerca del tema coinciden. Pero no sólo fue un subproducto pasivo del entrecruzamiento inmigratorio, sino también un instrumento activo que brindó una ayuda decisiva en el proceso de integración a la nueva patria. En los suburbios de Buenos Aires y Montevideo es donde cuajan los primeros tangos como fusión de ritmos españoles, negros y criollos, y se convierten en las últimas décadas del siglo XIX en la música ambiental y funcional de los prostíbulos. Es desde esta orilla, una de

las márgenes de la sociedad, que el tango comienza su camino de conquista hacia públicos cada vez más amplios. Blas Matamoro, al referirse a este proceso, construye el siguiente paralelismo:

> La presión de las clases orilleras por ascender y la oposición exclusivista de la aristocracia se resolvió por un trámite acuerdista. [...] Así como el radicalismo aceptó el acuerdo y se convirtió en un partido liberal, el tango aceptó el adecentamiento y dejó la orilla, perdiendo su hermetismo primitivo. [...] La disolución de la orilla como ecología del hermetismo, va corriendo los límites de la ciudad del tango hacia los predios de la clase media, es decir, los cafés de barrio de atenta clientela[43].

Los estudios históricos disponibles, incluido el de Matamoro, señalan la concurrencia de los varones de la aristocracia vernácula a los prostíbulos orilleros, donde aprendieron a bailar tangos. La adopción del tango por miembros de la clase alta funcionó como un permiso hacia el resto de la población.

Desde los dos extremos de la sociedad, el tango avanza tratando de ganar los favores del gran público. Pero el verdadero salto cualitativo y universalizador se da a partir de 1917 con la popularización de un tango de Samuel Castriota, "Lita", al que Pascual Contursi puso letra y se difundió con el nombre de "Mi noche triste". La letrística tanguera comienza entonces un camino que perfecciona el proceso de inclusión de lo marginal y oficia de integrador de la enorme diversidad humana que constituía la población de Buenos Aires en esos años de ebullición inmigratoria. El tango canción transforma al género en un verdadero fenómeno de masas que penetra en todas las capas sociales y lo convierte en la voz de todos.

Capítulo II

La función del tango

En el capítulo anterior señalamos la variedad de instancias que colaboraron activamente para la integración de las diferencias humanas de los distintos contingentes inmigratorios llegados a Buenos Aires: el conventillo, el barrio, la educación gratuita y obligatoria, el teatro, el sainete, el trabajo, el fútbol, etc., pero distinguiremos especialmente la tarea del tango porque creemos que fue al mismo tiempo resultado y herramienta forjadora de la integración: en sus letras se vieron reflejados los conflictos de la mezcla humana, y ellas mismas trabajaron de manera poderosa y eficaz para el logro de la integración social.

De cada uno de sus componentes, nombre, ritmo, melodías, armonía, coreografía, instrumentos y poética, aparecen antecedentes y desarrollos previos, pero el verdadero logro del tango, o mejor dicho, de aquellos que a través del tango pudieron sentirse argentinos y dejarnos como herencia algunos rasgos distintivos, fue la amalgama de esos elementos. La creación estuvo en la construcción de ese proceso dialéctico de enriquecimiento recíproco, de evolución, desarrollo y búsqueda, que se fue dando entre la gente, los músicos y los poetas. Este proceso culminó con el logro de una obra que se realizó "sin que nadie lo disponga"[4], como el desesperado intento de todo un pueblo para encontrar la forma de enraizarse en una geografía y en una historia que, si bien no los expulsaba, tampoco les dejaba lugar para ser protagonistas en el devenir de los acontecimientos.

El tango fue la oración que los habitantes de Buenos Aires crearon y utilizaron para arraigarse, para hablar de sí y de sus cosas, para forjar su propia geografía, para obtener socorro y cobijo afectivo y, finalmente, para pasar a ser sujetos hablantes y no meros sujetados, llevados, traídos, puestos y enunciados en boca de otros. Herramienta que crearon y utilizaron, pero que también terminó moldeándo*nos* a punto tal de hacer que un porteño sea diferente de cualquier otro hispanohablante. ¿Cuánto hay del tango en esos rasgos? Creemos que mucho, porque aun hoy, a tantos años del auge del género, se sigue asociando a los argentinos con rasgos tangueros, y cuando se quiere caricaturizarnos, se nos hace hablar como supuestamente se expresan los compadritos canyengues del tango.

Con el tango se llevan a cabo dos procesos de integración en diferentes momentos históricos y con variados objetivos. El primero dentro de la música (segunda mitad del siglo XIX): el ritmo del tango cristaliza con la fusión de ritmos africanos, españoles y americanos. Es un proceso fáctico y corporal, que se produce en las orillas *non sanctas* de la sociedad, de ahí las resistencias que encuentra para su aceptación. La segunda síntesis se realiza entre los disímiles pobladores de Buenos Aires y se lleva a cabo con las palabras, con la poesía, de manera simbólica (primera mitad del siglo XX). Este proceso refleja en sus aspectos manifiestos la problemática de los sectores pobres de la población y en sus aristas profundas remite a problemas humanos más amplios, que en última instancia son los que permitieron su paulatina aceptación masiva.

Para este estudio hemos decidido utilizar principalmente las poesías de los tangos, si bien se harán algunas alusiones a la fusión musical cuando lo consideremos pertinente. En efecto, las letras no se han desarrollado en el vacío, puesto que constatamos a cada paso la interdependencia del texto con la música, especialmente en lo que hace a la mayor o menor facilidad de llegada al público. La música de un tango es un camino directo a los sentimientos del escucha y va operando como un subrayado en algunos versos, o como un

taladro perforando la atención para dejar un foco de interés en el hueco y cuyo efecto de significación podría desarrollarse con el tiempo. Pero no siempre esta acción es positiva; a veces la música puede llegar a dificultar la comprensión ocultando, quebrando la idea o minimizando su sentido. Sabemos que un tango es un todo, y lo que ha llegado a la gente es ese texto con esa música; ocioso sería discutir las posibilidades de éxito de alguna poesía con una música distinta de la original. Aunque analicemos textos, tenemos presente que en todos los casos fueron engramados con una combinación especial de notas.

El proceso de integración que las letras de los tangos ayudaron a producir se llevó a cabo a través de inflexiones poéticas realmente deslumbrantes y creativas. La tarea metafórica de su poesía contribuyó a la ampliación del campo significante, ensanchando y enriqueciendo nuestro mundo representable. El tango tomó su materia prima de los avatares del pueblo y volcó sobre él las creaciones que quedaron integradas para siempre en la lengua de todos. Con el oro del idioma castellano, que según Neruda[45] dejaron los conquistadores a cambio del metal que se llevaron, el tango acuñó las monedas argentinas que hizo circular por muchos medios y terminó depositándolas en los bolsillos de todos, ricos y pobres, hombres y mujeres, jailaifes y quemeros. En un país con tantos desencuentros, en muchos casos trágicos, el surgimiento de una instancia integradora es algo para celebrar.

Muchos llamaron la atención y profundizaron en distintos casos sobre la poética, la riqueza temática o la implicancia social de las letras de los tangos. Noemí Ulla afirma que:

> [...] Muchas letras que andan por ahí, cantándose y escuchándose en forma continua, no son meros caprichos de curiosos letristas, sino zonas descubiertas de nuestra realidad nacional[46].

Creemos que esa realidad nacional supone tanto temas sociales como individuales de calidad emotiva. Comparti-

mos con Ulla la búsqueda de otras implicancias detrás de lo manifiesto y por eso elegimos desarrollar un trabajo que entrañara una interpretación de la poesía del tango. Decidimos partir de la totalidad para descifrar ese "universo simbólico y sistema de creencias" que María Susana Azzi[47] adjudica al conjunto de las letras de los tangos.

El tango ha sido la producción de todo un pueblo en un momento histórico clave, a partir del ingreso de enormes contingentes inmigratorios de muy diverso origen. Imaginemos por un momento que en la actualidad, en poco más de una década, se duplicara la población metropolitana por obra de la inmigración, que pasáramos de doce a veinticuatro millones de habitantes en la Capital y el conurbano, y pensemos si esto no provocaría un verdadero cataclismo. Precisamente, un cambio análogo se registró en el Buenos Aires finisecular y no resultó un cataclismo; la gente finalmente se acomodó y acabó por lograr un país integrado, admirado por lo armónico de su población.

En ese complejo proceso de integración de todos los contingentes que arribaron a Buenos Aires en distintas oleadas, el tango participó en diferentes momentos y con *mecanismos* diversos. En principio, todos los que llegaron a Buenos Aires desde el interior o desde ultramar habían perdido su hábitat de origen: el tango crea entonces una *geografía imaginaria* que ayuda a establecer referencias en el proceso de instalación. En una segunda instancia, el tango, a través de su poesía narrativa, expresa una dramática que permite la *elaboración* de infinidad de *conflictos* humanos surgidos por la obligada convivencia de gran cantidad de seres de diferentes orígenes y culturas. Estas grandes masas migratorias variaron a la fuerza sus roles familiares tradicionales: el tango fue el auxilio que tuvo la sociedad en el *ajuste a los nuevos roles* individuales. También ayuda a liquidar las fantasías desmedidas, resabios de la inmigración ("hacer la América") y permite elaborar la *aceptación de la patria tal cual es*, sin expectativas paradisíacas. Finalmente, se inicia la declinación del tango cuando comienzan a hacer su aparición los indicadores de la nación integrada. Su tarea se había cumplido

y en el tango mismo quedaron las huellas del *proceso depresivo* que signó su decadencia.

El tango contó para la realización de su tarea con la inigualable eficacia de los incipientes medios de comunicación de masas y sus efectos multiplicadores. La gran difusión que obtuvo se debió a que pudo contar con la radio, el disco, el cine, el teatro, el sainete, los bares musicales, los bailes multitudinarios y las revistas especializadas que publicaban las letras de moda. El enorme éxito del tango y su penetración en todos los ámbitos sociales se hallaban en directa relación con la función esencial que estaba cumpliendo en la sociedad argentina: su integración.

La culminación de este proceso fue la integración social, pero, al mismo tiempo, implicó la instalación de una axiología fundada en la valorización de la vida, la verdad, la lealtad, la amistad y la coherencia entre la vida y las creencias y entre la vida y las obras, valores que contribuyeron a la fundación de una ética que aún perdura como uno de nuestros mejores atributos.

Este ritmo nació en ambas márgenes del Plata, y si bien "Mi noche triste" se cantó por primera vez en Montevideo, su crecimiento más vigoroso lo realizó en Buenos Aires. La radio, el cine, el disco y las continuas giras de los intérpretes resultaron los medios decisivos para la imposición del tango fuera de la capital.

Siempre fue aceptado y admirado en las provincias (la vocación porteña de todo provinciano)[48], tal vez porque no representaba, aunque fuera eminentemente porteño, una ruptura con el interior. En efecto, se manifiesta en él la influencia de una doble vertiente poética y musical de lo gauchesco, mientras que, recíprocamente, los tangos camperos reelaboran esa relación y marcan, contrariamente a lo que es común afirmar[49], que Buenos Aires no es una ciudad desprendida del resto del territorio[50].

Capítulo III

Buenos Aires: la frontera

Buenos Aires fue el escenario privilegiado de la historia argentina del siglo XX y lugar de enfrentamientos históricos cruciales. Aquí se desarrollaron las principales luchas políticas, sociales, sindicales y el aluvión inmigratorio golpeó con más fuerza, generando también la mayor resistencia. En este espacio de lucha y confrontación, el género tanguístico nació, creció y se desarrolló con mayor riqueza y diversidad.

La ciudad ha sido punto de colisión de intereses económicos, aspectos culturales, sociales, étnicos e idiomáticos, y puede ser considerada una frontera desde distintas perspectivas. De hecho, su configuración como tal comienza desde sus orígenes, y esto es señalado por Rosalba Campra[31] a partir de la primera iconografía registrada de esta ciudad:

> Hay un grabado, en la edición alemana del Viaje al Río de la Plata de Ulrico Schmidl —uno de los participantes de la expedición de Mendoza— en que aparece Buenos Aires tal como era en 1536, época de su primera fundación: un grupo de chozas que un intento de muralla —apenas un tapial— protege contra el espacio exterior. Espacio enemigo, como muestran los cañoncitos que desde la muralla apuntan al desierto circundante.
> *La primera definición de Buenos Aires está pues en erigirse no en un centro sino en una frontera*[32] y es allí donde nace el espacio

ambiguo de las orillas, lacerado por fuerzas centrífugas y centrípetas.

Bernardo Canal Feijóo suma un matiz distinto al origen de Buenos Aires. Afirma que don Pedro de Mendoza no fundó una ciudad:

> No planta Rollo o Picota, no hace repartimiento de solares, no constituye Cabildo, no manda labrar Acta, requisito de Ley para la fundación de Ciudades. Se limitó a asentar el puerto[53].

En cambio Juan de Garay sí funda una ciudad en el mismo lugar. El Acta de fundación dice:

> [...] Estando en este puerto de Santa María de Buenos Aires [...] fundó en dicho asiento y puerto una ciudad [...] la cual mandó se titule La ciudad de la Trinidad.

Es decir que en el Acta quedan definidos dos lugares:

> Con la fundación de Garay fundíanse, pues, en uno el puerto hacia el mar, y la ciudad de la tierra, en órgano soberano de frente y contrafrente, o como explícitamente lo proclama el Acta: "para el puerto" y "para la comunicación con los naturales". Acaso en ese apareamiento de puerto de Mendoza y la ciudad de Garay, convergencia de dos inspiraciones contrapuestas pero unívocas en la misma ambición trascendente, quedaría cifrada para siempre "el alma" de Buenos Aires...[54]

Al tapial del grabado del documento de Schmidl, frontera física, se le suma el concepto de frontera virtual que describe Canal Feijóo. Con el tiempo la ciudad se transformó también en frontera permeable al contrabando hacia el Alto Perú y, más adelante, esta aduana y sus regalías se convirtieron en botín de guerra y factor de poder para ejercer presión sobre el resto del territorio. La que llegaría a ser nuestra Capital vivió muchos años desprendida de la Confederación

Argentina y fue acusada en infinidad de circunstancias por permanecer de espaldas a los grandes problemas del resto del país. La capital se desarrolló durante toda su historia como un concepto dual, conflictivo, ambivalente y problemático.

Buenos Aires fue frontera entre el interior y el exterior del país, entre lo nacional y lo extranjero, entre la pampa y el río, pero tuvo además otras fronteras dentro de sí misma: *el suburbio*, escenario privilegiado del tango, fue el límite entre el campo y la ciudad, verdadera colisión de valores, formas de vida, actitudes y creencias. El suburbio, al adquirir entidad propia con perfiles característicos, terminó constituyéndose en uno de los polos de la oposición entre suburbio y centro, con su correspondiente linde. Hubo además divisiones barriales que reflejaron el problema del "nosotros" *versus* los "otros" (forma de elaboración de la nueva identidad y de diluir las características previas), pero éste nunca se expresó como odio hacia los otros barrios sino como un desmesurado amor hacia el propio.

Otros límites que funcionaron como fronteras fueron el conventillo, verdadero microcosmos, casa grande, familia ampliada, que separaba del barrio o del resto de la ciudad y contenía en su interior el patio, otro límite entre lo familiar y lo social. El patio, cantado en hermosos tangos[35], era una separación y un lugar al mismo tiempo: terminaba el hogar y comenzaba el mundo; era el espacio donde se elaboraba la pérdida de la vida infantil y comenzaba el aprendizaje de los valores y códigos adultos.

En estas fronteras, reales o imaginarias, también hubo, seguramente, "pasajes al acto", es decir, peleas reales, duelos, asesinatos y otras crueldades, pero el tango, al hacerse cargo del trabajo "simbólico" de la elaboración de las diferencias probablemente haya contribuido a disminuir el voltaje de esa violencia, que en otras latitudes se ha visto crecer como intemperancia étnica, social, política o religiosa. Ese trabajo de elaboración es lo que pudo haber permitido que aquí no quedaran heridas sin cerrar. Para decirlo con simpleza, el Ciruja y el Cafiolo o el Payador y el Taura más men-

tau[56] se han enfrentado tantas veces en las voces de quienes los cantaron, que la cantidad de duelos reales en relación con los ficticios debe haber sido insignificante.

Ni el idioma ni la nación de origen se constituyeron en fronteras, por lo menos en las clases medias y populares. El cocoliche[57] fue un intento de llegar al castellano desde distintos idiomas, y el sainete, el teatro, la radio y el tango le dieron cabida. Nunca se trató de manera persecutoria a quienes hablaran defectuosamente el idioma; desde el sainete, pasando por Niní Marshall, hasta llegar a nuestros días con Luis Landriscina, las peculiaridades idiomáticas de las distintas colectividades y de nuestras diferentes provincias fueron materia prima para infinitas elaboraciones humorísticas.

Las naciones de origen tampoco se constituyeron en fronteras. Trabajaron para estos fines el conventillo, el barrio, la educación obligatoria y algunas manifestaciones artísticas que evitaron la construcción de *ghettos*.

En este caldero en ebullición de nacionalidades, idiomas y creencias, se dio el amalgamiento de nuestra sociedad. En esta geografía de damero, amada por sus habitantes y cantada hasta el delirio por sus poetas, transcurrieron las historias y sucesos en que se apoyó la poesía del tango para ayudar a reconstruir una nueva realidad y a reinscribir en una nueva historia general todas las historias individuales.

El tango nace en Buenos Aires y la radio, el disco y las abundantes giras de los intérpretes fueron los encargados de llevarlo a todos los rincones del país. Quizás nada haya más porteño que el tango, pero su transmisión inmediata al vasto el ámbito nacional permitió que todos pudiesen considerarse partícipes del fenómeno[58].

El poder transmisor de los sucesos porteños al interior del país ya fue registrado por Alberdi a mitad del siglo XIX:

> Aceptado o no, Buenos Aires ha sido la capital de hecho de la República Argentina, en los momentos mismos en que se le ha disputado esa prerrogativa. Desde 1810 todos los sucesos,

prósperos o desgraciados, acaecidos en esa ciudad, se han vuelto argentinos[59].

La frase de Scalabrini Ortiz[60] sobre el hombre de Corrientes y Esmeralda que se hace eco, que resume y que expresa a todos los argentinos parece haberse cumplido, porque luego de luchas y rivalidades terminaron integrándose la mayoría de los participantes de las oposiciones existentes, y elaboraron como expresión y resumen de esos conflictos una gigantesca obra artística: el tango.

Capítulo IV

La ciudad: máquina simbólica y geografía imaginaria

Afirma Beatriz Sarlo que "la ciudad es la más poderosa máquina simbólica del mundo moderno"[61]. La ciudad es la evidente presencia de la cultura en tanto opuesta a la naturaleza. Su construcción geométrica ya la diferencia de los contornos irregulares del paisaje agreste. Nada hay allí que no haya sido puesto por la mano del hombre. El proceso de socialización que realiza la familia sobre los hijos se complementa con otros procesos equivalentes en todos los hogares. Las instituciones actúan aquí de manera inmediata sobre las acciones de los hombres. La nominación de los lugares (calles, barrio, plazas, comercios, instituciones) y de todas las formas posibles de intercambio, contribuye a una rápida inserción simbólica de cada sujeto en el ámbito general donde transcurre su vida.

En el tango encontramos con insistente frecuencia alusiones a la geografía de Buenos Aires. Infinidad de citas de calles y barrios, pero también de lugares, instituciones y comercios. La mayoría de los tangos contiene referencias a datos del paisaje de la ciudad; algunos lugares famosos se constituyen en basamento de las historias, mientras que los ámbitos desconocidos se erigen, a partir de la credibilidad de la historia contada, como proposiciones al reconocimiento. La máquina simbólica de la ciudad pareciera necesitar para su funcionamiento las referencias imaginarias de una geografía en la que apoyarse, y el tango sería el proveedor de ese entramado.

Los que llegaron a Buenos Aires, del interior y del exterior, habían perdido su propio hábitat, su propia geografía, aquello que los proveía de identidad, seguridad, respaldo y afecto; también los habitantes originarios perdieron lo familiar de su ciudad cuando comenzó el proceso de permanente crecimiento y cambio. Todos debieron inventarse velozmente otras coordenadas geográficas que suplieran las perdidas, y el mapa imaginario que proponía el tango parece haber funcionado como una restitución.

No sólo la calle se presenta como un "espacio simbólico hipersemiotizado", sino que muchísimos lugares se transformaron en espacios codificados, tornándose en amados, odiados, deseados, execrados, pero especialmente señalados: desde el cafetín, casi una madre para Discépolo[62], hasta el Hipódromo Nacional, lugar de entierro de las ilusiones paternas[63]. Innumerables referencias a calles, barrios, lugares e instituciones construyen un imaginario entramado que comienza a constituirse como un soporte de orientación y pertenencia. También el estilo de vida que pintaron muchos tangos funcionó como una instancia restitutiva; y con esta circunstancia se pone en evidencia el carácter ilusorio de estas referencias, porque el cabaret, el champagne, el viaje a París, la concurrencia a lugares de moda o las alusiones a la forma de vida de la clase alta no tenían nada que ver con la experiencia cotidiana de la gente que escuchaba tangos. Pero la combinación de las menciones de lugares de diversión, sitios de moda y puntos geográficos, unidas oscuramente a deseos de integración y ascenso social, operaba en conjunto para producir efectos tranquilizadores y el placer de saber "de lo que se estaba hablando".

Eduardo Romano[64] definió la poética nativista como "un intento de apropiación y reparto simbólico del paisaje". Ahora bien, si el intento de apropiación y reparto es simbólico, el paisaje mismo es un elemento imaginario. Creemos que esto se puede aplicar al tango, aunque su relación con el paisaje sea diferente a la que se establece en la poética nativista. En ésta, el paisaje funciona a la manera de un paraíso perdido mientras que en el tango las menciones en relación

con la geografía producen dos efectos: en una primera instancia sitúa al emisor y al receptor del mensaje dentro de un espacio simbólico único (presente o pasado); en un segundo momento traslada (efecto metonímico) la credibilidad desde la mención de la existencia del sitio preciso hacia la totalidad de lo dicho.

La referencia concreta de lugares puntuales es un intento de aumentar la verosimilitud y el grado de realidad de las historias contadas, es decir que se trataba de volver real y posible lo imaginario. No se necesitaba ir hasta Corrientes 348 para tener la certeza de que allí existía el pisito que puso Maple[65], ni era necesario trasladarse hasta la calle Pepirí para saber que una "mano cruel" había arrebatado la gracia y la virtud de su piba mimada[66]. Una vez creídas las historias del "pisito" y de la "mano cruel", quedaban establecidos y se daban por reales esos sitios de Buenos Aires. Todas las citas geográficas de los tangos, las repeticiones y el entrecruzamiento de los datos terminaron construyendo un mapa imaginario que operaba tranquilizando y otorgando un sentido de pertenencia a los todavía inseguros habitantes de Buenos Aires: mujeres que no salían de su casa o del conventillo y hombres que sólo conocían el trayecto de su hogar hasta el trabajo, recorrido generalmente orillero. La cita geográfica se constituía entonces en un intento desesperado de orientación, ubicación y enraizamiento. En otras palabras, se trataba de creer para acrecentar el sentido de pertenencia.

En el tango, la inclusión de la referencia geográfica insiste y refuerza la inserción local del sujeto; le brinda parámetros locales, lo ayuda a orientarse, le torna el paisaje más familiar; en síntesis, le dice que ésta es su propia casa.

Si bien escritores y poetas no tangueros han cantado a Buenos Aires y han participado del uso imaginario del paisaje, no pueden compararse a la efectividad del tango que contó con el impulso multiplicador de los medios de comunicación masiva, que lograron instalar sus mecanismos simbólicos de manera abrumadora en la totalidad de la población.

Los lugares mencionados en los tangos tienen un valor mítico para la gente. Funcionan a la manera de coordenadas

mágicas que ayudan en la orientación a esos viajeros eternos[67], los habitantes de Buenos Aires. Pero cuando el lugar está señalado por dos coordenadas, se carga de sobredeterminación, de cábala, de suerte y de mayor seguridad frente a la adversidad y la desorientación:

- San Juan y Boedo
- Corrientes y Esmeralda
- Centenera y Tabaré
- Rivadavia y Rincón
- Suárez y Necochea

Estas esquinas se han convertido en lugares seguros de encuentro, de convergencia, de cierre y de realización. Aun hoy, cuando los centros vitales, comerciales, culturales y musicales de nuestra ciudad se han desplazado hacia otros espacios, siguen conservando una cuota de magia y de persistencia, convertidos todavía en faros significantes en medio de la ciudad moderna.

Si bien en el tango hay muchos espacios cargados con múltiples significaciones, tal vez ninguno como *la calle* posea la capacidad de ser tantas cosas al mismo tiempo. Existe la calle como genérico y diferentes calles que tienen significación propia[68]. Puede llegar a ser algo en sí mismo o sólo un medio que lleva ineluctablemente a destinos prefijados. La calle es el escenario donde se desarrollan infinidad de dramas, es la metáfora por excelencia del transcurrir de la vida, es ese conector por el que se abandona la escena fuerte de un enfrentamiento existencial o el camino que lleva fatalmente hacia la perdición. Lugar al que se va en busca de claridad y equilibrio, lugar de oferta de bienes de todo tipo, lugar de los encuentros decisivos y del balconeo intrascendente. Finalmente, la calle es como la vida, y doblar la esquina tiene para siempre el sabor del abandono o del cambio irremediable.

Las menciones a la calle podrían sintetizarse en dos grupos semánticos: las alusiones geográficas y las alusiones morales. Las primeras están dirigidas a señalar la orientación y

pertenencia, mientras que las segundas se encaminan hacia estigmatizaciones de origen utilizadas para definir personas o conductas.

Los escenarios del tango

Si se analizan los espacios en donde transcurren las acciones o los relatos de los tangos más caracterizados del período en estudio, es posible agruparlos de la siguiente manera:

La casa, sus acepciones y lo que la rodea:

- casa / casita / bulín / cotorro / cuarto / palacete / petit hotel / rancho
- conventillo / convento / convoy / yotivenco
- patio / baldío / potrero
- calle / barrio / ciudad
- arrabal / suburbio

Los espacios de relaciones:

- bar / café / cafetín / boliche / cantina / bodegón / almacén / figón
- salones bailables / cabaret / cabarute / centro
- cárcel / hipódromo / timba / París
- referencias camperas / provincianas

El primer grupo es una extensión del dato geográfico necesario. En el segundo, si bien se mencionan espacios, lo que se pone en juego son las *relaciones* que se establecen con los amigos, las mujeres, la suerte y la identidad.

La casa

Desde el punto de vista del espacio en donde transcurren las acciones del tango, también existe una continuidad en la elaboración de la necesidad de enraizamiento de la gente. *La casa* (bulín, cuarto, conventillo, etc.) es el eje central sobre el que gira gran parte de los relatos y más allá se ubican los espacios que la rodean y la contienen. Si empleáramos la metáfora de los círculos concéntricos para ejemplificar la posición de la casa, veríamos círculos que se amplían a medida que se alejan del centro: el patio, la calle, el barrio y la ciudad. Con esta metáfora se describiría la situación en forma topológica, pero no de manera afectiva, porque el cariño expresado por cada una de esas instancias se distribuye por igual en todas: no hay preferencia ni disminución a medida que nos alejamos del centro. Las citas de calles y barrios sirven de orientación e indican pertenencia. La casa es lo familiar, lo íntimo, y el patio (y sus eventuales prolongaciones: el baldío y el potrero), lo que la articula con el mundo. El patio, especialmente mencionado y descripto con cariño (no sólo en el tango)[69], es un homenaje a un espacio que intermedió entre la infancia y la adultez, entre el hogar y el mundo; lugar donde se abandonaron las pautas infantiles y se aprendieron, en forma de juegos, las leyes del mundo adulto. Donde se comenzaron a aprender los rigores de la lucha por un lugar en la vida, bajo el amparo protector de la familia primero y de la cofradía adolescente después. Lugar que recordado con nostalgia luego de sufrir, según dicen los mismos tangos, rigores, golpes y desengaños, se lo describe con la misma ternura con la que se añora la infancia.

Resulta evidente que cada acepción de la palabra *casa* connota asociaciones diferentes. La *casa* o la *casita* generalmente refieren al hogar, a la familia, a la morada de la infancia. *Bulín*, *cotorro* y *cuarto*, por el contrario, aluden a la independencia del sujeto, su adultez, su sexualidad o su soledad. *Mansión*, *petit hotel* y *palacete* trasladan el campo semántico al ámbito de los ricos, muchas veces ligado a cues-

tiones de moral dudosa. El *rancho* es obviamente la casa de los tangos camperos. El *conventillo* y sus derivados presentan una doble referencia; por un lado, pueden ser utilizados como escenario de dramas con espectadores o actores externos:

> *En medio del conventillo, se ha parado un compadrito*
> *[...]*
> *se volvió y con arrebato les gritó: de puro guapo me he cobrado su traición*
>
> J. C. FERNÁNDEZ DÍAZ, "De puro guapo", 1927

> *[...] de vuelta al convento no pase calor*
>
> E. ESCARIS MÉNDEZ, "En la vía", 1929

O también puede ser una referencia para señalar un origen, para desvalorizar o marcar una trayectoria:

> *[...] tu cuna fue un conventillo alumbrao a querosén [...]*
>
> P. CONTURSI, "Flor de fango", 1917

> *[...] que has nacido en la miseria de un convento de arrabal*
> *[...]*
>
> C. FLORES, "Margot", 1919

En el centro de la casa está la madre, pero de ella hablaremos en el capítulo referido a las mujeres.

El barrio

Después de la casa y el patio, *el barrio* toma en el tango una dimensión de admiración y amor:

Barrio plateado por la luna
rumores de milonga
es toda tu fortuna

M. Battistella y A. Le Pera,
"Melodía de arrabal", 1932

En este barrio que es reliquia del pasado,
en esta calle tan humilde tuve ayer,
detrás de aquella ventanita que han cerrado,
la clavelina perfumada de un querer...
[...]
Barrio... de mis sueños más ardientes.
Pobre... cual las ropas de tus gentes.
Para mí, guardabas toda la riqueza
y lloviznaba la tristeza
cuando te di mi último adiós...

F. García Jiménez, "Barrio pobre", 1929

Mi barrio reo
mi viejo amor
[...]
Barrio reo, campo abierto
de mis primeras andanzas,
en mi libro de esperanzas
sos la página mejor...

A. Navarrine, "Barrio reo", 1927

Hay infinidad de citas genéricas y de menciones a barrios concretos. El barrio es la patria chica de los porteños. En el tango nadie habla mal del barrio de otro, solamente se expresan profundos amores por el propio. Si el barrio se carga de alusiones tan admirativas es porque se entrecruzan en él referencias a la infancia y la juventud, pero fundamentalmente, porque el barrio ha sido el punto concreto de inser-

ción en Buenos Aires y se ha convertido en un lugar inamovible en la historia del sujeto (por nacimiento o por adopción). La ternura tiñe los recuerdos infantiles, la madre, la familia, los juegos y también hay evocación de los primeros amores, aquellos que se han guardado en el corazón durante toda la vida como modelo del amor. El barrio es una referencia identificatoria interna a Buenos Aires: "el pibe de La Paternal", "el morocho del Abasto", "Soledad la de Barracas", etc. José Edmundo Clemente propone una poética interpretación del significado del barrio para los porteños:

> El barrio es la vereda iluminada de nuestros primeros juegos, la esquina anochecida de la cita amorosa, el sitio de nuestras primeras ilusiones y, tal vez, de nuestro primer desengaño. El barrio es la cuadra de la infancia que se ha ensanchado en nuestro recuerdo. Cada uno lo dice conforme a la medida de su lenguaje, pero siempre con la totalidad de su emoción[70].

Barrio y *suburbio* o *arrabal* son equivalentes en cuanto al señalamiento de un origen o un nivel, pero *barrio* refiere a lugares concretos, y es un punto de origen, por lo tanto cumple una doble función: remite al presente y al pasado real de los personajes de los tangos, que es el cumplimiento de las funciones de pertenencia y ubicación, pero también es la referencia al pasado mítico, a un tiempo impreciso en que tuvieron origen las cosas, cuando sucedieron hechos fundantes y existían seres mitológicos: "cuna de tauras y cantores / de guapos y entreveros", "Oh, callejón de turbios caferatas, que fueron taitas del mandolión", "Almagro, gloria de los guapos", "Aquellas fiestas que en sus patios celebraban"... La alusión al pasado y al presente reales articulados con la mención intemporal del mito podría interpretarse como una elaborada manera de enlazar las generaciones y establecer la continuidad social.

El barrio en los tangos es el lugar de origen, pero también es un lugar de retorno. Es donde metafóricamente se cierra el circuito vital. La vuelta al barrio es la marcación del paso del

tiempo: los efectos se observan en el sujeto que relata o en el barrio, uno de los dos reflejará el deterioro físico que quiere representar pérdidas: juventud, valores, ideales, etcétera.

Efectos en el sujeto:

Y hoy, pobre y vencido, cargado de penas,
he vuelto cansado de tanto ambular...

E. Gaudino, "San José de Flores", 1935

¡Treinta años y mirá
mirá qué viejo estoy!

A. Navarrine, "Barrio reo", 1927

Vuelvo más viejo,
la vida me ha cambiado

E. Cadícamo, "La casita de mis viejos", 1931

Efectos en el barrio:

Me da pena verte hoy, barrio de Flores

E. Gaudino, "San José de Flores", 1935

Hoy vuelvo al barrio que dejé
y al campanearlo me da pena;
no tengo ya mi madrecita buena,
mi rancho es una ruina, ya todo se acabó

R. L. Cayol, "Viejo rincón", 1925

El arrabal o *el suburbio* define un espacio geográfico más amplio que el barrio, pero más abstracto. Connota al mismo tiempo un nivel social, un estilo de vida y un cuerpo de valores. Ya no se trata de un punto concreto, habitable y con direcciones precisas, sino que marca más bien una pertenencia más allá de los lugares concretos en donde se vive. El arrabal dota, a quien nace en él, de pautas de comportamiento o formas de ser, que hoy llamaríamos "estilo", y que difícilmente pudieran perderse al cambiar de residencia o de forma de vida.

Es un espacio imaginario que se despliega en el tango y que tiene una vaga correlación con la geografía de los barrios periféricos y algunos cercanos al centro; pero, en realidad, sus límites no se definen en términos positivos sino por oposición: en contraposición al arrabal se erigen el centro, las luces, el cabaret, la mala vida, los lujos, es decir, los valores negativos. Los valores positivos quedan del lado del suburbio: la gente del arrabal es sencilla, sentimental, respeta un sistema de valores simples y rectos. Estos mismos valores se vuelven negativos cuando le son enrostrados a alguien que niega su origen aparentando ser otra cosa:

> *Se te embroca desde lejos, pelandruna abacanada,*
> *que has nacido en la miseria de un convento de arrabal,*
> *porque hay algo que te vende, yo no sé si es la mirada,*
> *la manera de sentarte, de charlar o estar parada,*
> *o ese cuerpo acostumbrado a las pilchas de percal*
>
> C. Flores, "Margot", 1919

> *Niño bien, pretencioso y engrupido,*
> *que tenés berretín de figurar.*
> *[...]*
> *Niño bien que naciste en el suburbio*

de un bulín alumbrado a querosén,
que tenés pedigrée bastante turbio
y decís que sos de "familia bien".
No manyás que estás mostrando la hilacha...

R. Fontaina y V. Soliño, "Niño bien", 1927

Esos trajes que empilchás
no concuerdan con tu cuna
pobre mina pelandruna
hecha de seda y percal

E. Cadícamo, "Callejera", 1929

No se penalizaba tanto el crecimiento social como el olvido o la negación de los orígenes. El arrabal también puede cargarse de aspectos negativos, pero es sólo cuando metonímicamente adquiere el carácter de la historia que se relata:

Yo nací, señor Juez, en el suburbio,
suburbio triste de la enorme pena...

C. Flores, "Sentencia", 1923

También González Castillo, al tratar la muerte de Griseta, describe "la fría sordidez del arrabal" para contraponerla a "la pureza de su fe", o Tagle Lara en "Puente Alsina" desarrolla un drama de orfandad ahondado por la pérdida del barrio conocido, que se torna, entonces, un paisaje hostil.

En general, las menciones al arrabal están connotadas cariñosamente: "rinconcito arrabalero", "es todo el barrio malevo / melodía de arrabal", "ventanita de mi calle de arrabal", etc. Es una manera de valorizar los propios orígenes y compensar las referencias humildes con el orgullo de su pertenencia a Buenos Aires.

El arrabal o suburbio es un espacio virtual donde transcurrieron los sucesos míticos que relata el tango; espacio imaginario donde vivieron los porteños mientras se ubica-

ban de manera efectiva en el espacio real, es decir, mientras se integraban a la sociedad en formación y encontraban su definitivo lugar en la ciudad y en la vida.

La tarea que desarrolló el tango fue una función simbólica, pero para ejecutarla, para hacerla eficaz, desplegó un mundo de referencias realistas (el terraplén, el yuyo, el farol, el boliche, el zaguán, la calle tal, etc.). Sin embargo, cuando los indicadores de la integración se hacen presentes, cuando los habitantes de Buenos Aires van sintiéndose seguros de su lugar, las referencias realistas comienzan a desaparecer y los objetos tienden a convertirse en objetos perdidos en el tiempo. Creemos que el punto de inflexión se realiza con "Tinta roja", de Cátulo Castillo, en el año 1941. Este tango marca el cambio de las referencias temporales y espaciales:

¿Dónde estará mi arrabal?
¿Quién se robó mi niñez?...
¿En qué rincón, luna mía,
volcás, como entonces,
tu clara alegría?

Veredas que yo pisé...
Malevos que ya no son...
Bajo tu cielo de raso
trasnocha un pedazo
de mi corazón.

C. CASTILLO, "Tinta roja", 1941

Estos versos expresan las dudas no sólo con respecto al arrabal, sino a la existencia presente de todo el hábitat donde transcurre el tango como género. A partir de aquí resultará claro que los pocos y leves referentes que el arrabal y el tango tenían en común con la realidad quedaban rotos; la materia prima a utilizar de ahora en más será, sin lugar a equivocaciones, sólo poesía, sólo significantes cargados de nostalgia, mentando el tiempo y las relaciones pasadas, el tiempo y las relaciones verdaderas:

Yuyo amargo de arrabal...

H. Manzi, "Tango", 1942

A yuyo del suburbio
su voz perfuma...

H. Manzi, "Malena", 1942

Un arrabal humano
con leyendas que se cantan como tangos

H. Expósito, "Farol", 1943

Se ató dos alas la ambición de mi suburbio...

E. S. Discépolo y J. C. Marambio Catán,
"El choclo", 1947

Con esta fractura que comienza a ponerse en evidencia, se inaugura también un proceso que cambiará definitivamente al tango.

La ciudad

Y finalmente Buenos Aires, equiparada a la patria o a la tierra, es el universo que incluye todo y a todos. Dentro de este contexto afectuoso adquieren todo su valor las menciones a *la ciudad*. Desde esta perspectiva, se hace claro que la ciudad es un punto de referencia vital y un marco afectivo e identificatorio. Pero Buenos Aires no adquiere su dimensión simbólica a partir del tango; cuando éste surge, la ciudad ya había fijado su impronta identificatoria como clave del desarrollo y afianzamiento de lo nacional. Hugo Biagini[71] analiza los estudios de Sarmiento (*Facundo*), Scalabrini Ortiz (*El hombre que está solo y espera*), Canal Feijóo (*Teoría de la ciudad*

argentina) y José Luis Romero (*Latinoamérica: las ciudades y las ideas* y *Situaciones e ideologías en Latinoamérica*), y a través de ellos examina el grado de importancia de la ciudad latinoamericana en los procesos de cambio, desarrollo y estructuración de la identidad nacional. Resalta así la singularidad de Buenos Aires, la cual, según vaticinio de Sarmiento, se transformaría en "la ciudad más gigantesca de ambas Américas"[72]. Son rasgos distintivos de Buenos Aires su nivel cultural, su cosmopolitismo, su capacidad rectora sobre el resto del territorio y su dimensión, y es comparada, con ventajas, a las grandes capitales del mundo.

Biagini señala otros autores que han desarrollado, con distintas visiones disciplinarias o ideológicas, la concepción del complejo urbano como factor determinante de la nacionalidad argentina. De modo que el tango no inventa el poder de las coordenadas simbólicas de Buenos Aires, sino que recoge lo ya existente; la novedad que aporta es la poetización de la expresión afectiva de la gente frente a lo recibido por la ciudad. Si todo habitante de una urbe cualquiera recibe de la misma una red de relaciones que lo integran y lo referencian y que por la misma causa le permiten adquirir una identidad, los habitantes de Buenos Aires, en su mayoría extranjeros o provincianos y sus descendientes, necesitarían doblemente este marco referencial. Esto da indicios del enorme afecto puesto en juego en la letrística tanguera como expresión de los sentimientos de gratitud de la gente, que linda en muchos casos con la alabanza incondicional:

Buenos Aires, la Reina del Plata;
Buenos Aires, mi tierra querida...
Escuchá mi canción,
que con ella va mi vida
[...]
y decir toda la vida:
—Antes morir que olvidarte

M. Romero, "Buenos Aires", 1923

¡No sabés las ganas que tengo de verte!

E. CADÍCAMO, "Anclao en París", 1931

Buenos Aires donde el tango nació,
tierra mía querida

M. ROMERO,
"La canción de Buenos Aires", 1932

Mi Buenos Aires querido,
cuando yo te vuelva a ver
no habrá más penas ni olvido

A. LE PERA, "Mi Buenos Aires querido", 1934

Pero además de los sentimientos expresados en el tango, era evidente que se estaba en relación con una estructura formada en el imaginario de todos: Buenos Aires ya era un mito. Se había creado en un tiempo pasado impreciso y el tango le seguía adosando características mitológicas. Se le adjudicaba un título: *reina*, es decir, una genealogía, y poderes: *no habrá más penas ni olvido*. En otras palabras, allí perderían vigencia las leyes terrenales. Se la describía con una desmesurada capacidad de generar amor: *antes morir que olvidarte*, o sea que aquel que no la amara no merecería vivir. Borges se suma a esta corriente de idolatría mitificadora al decir:

A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:
la juzgo tan eterna como el agua y el aire[73].

La mayoría de los poetas ciudadanos no tangueros también concurrieron con elaboraciones idealizadas o poéticas de la ciudad y de sus barrios: Oliverio Girondo[74], Nicolás Olivari[75], Raúl González Tuñón[76], Baldomero Fernández Moreno[77] y muchos otros.

Buenos Aires es de las pocas metrópolis que ha desarrollado un folclore propio y aun hoy no ha perdido su condición de ciudad mítica; propios y extraños[78] la consideran sin origen ni fin, literaria, argumental, en síntesis, una ciudad de leyenda.

Capítulo V

Las relaciones en los tangos

No cesa de asombrarnos el poder metafórico del tango. Sus relatos dejan traslucir las más íntimas esperanzas y temores, y en todos los casos el profundo entrelazamiento de creencias sobre el universo que se formaba entre los relatores y su público. Pero es necesario estar atentos a las alusiones, porque cuando nos apegamos incondicionalmente a lo manifiesto de las letras corremos el riesgo de equivocarnos, como aquella persona que al hablar de los viajes a París comenta: "De las condiciones del viaje, que no siempre era placentero, no hay testimonios en los tangos" y "otras localizaciones [en París] son muy imprecisas". Como si el tango hubiera tenido que ser una guía de turismo. París es una metáfora destinada precisamente a los que no van a París. Es una referencia cargada de connotaciones asociadas a las esperanzas de éxito.

En el tango nos enfrentamos en muchos casos con referencias a lugares o instancias que en realidad están aludiendo a otros intereses. Cuando se habla de bares, boliches y cafetines, en realidad se está tratando de hablar de un espacio con características muy especiales y de las relaciones que allí se establecen, principalmente con los amigos. Si se alude al cabaret, al baile o a los salones de baile, de lo que se quiere hablar en realidad es de las mujeres que por allí transitan, han transitado o transitarán. Hay un grupo de referencias que a veces se liga a espacios concretos, como París, el hipódromo y la cárcel, o más abstractos, como la timba, pero en

definitiva tratan de elaborar la relación del sujeto con la suerte: buena (el éxito) o mala (el fracaso), últimos destinos, deseados o temidos, de las fantasías inmigratorias.

1. El boliche

Los tangos, al referirse a *los boliches*, despliegan un espacio enigmático. A diferencia del *patio*, que actuaba como un ámbito articulador de edades y etapas de crecimiento, el boliche delimita un lugar que los hombres utilizan para algunas actividades y funciones muy diferentes de lo que cabría esperar. Si bien en estos lugares se tiene acceso al alcohol, no es éste el objeto central de la búsqueda. Lo que vemos surgir aquí son más bien confidencias de diverso carácter.

Los desengaños amorosos son las primeras confesiones que emergen en este ámbito:

¡Mozo! Traiga otra copa
y sírvase de algo el que quiera tomar,
que ando muy solo y estoy muy triste
después que supe la cruel verdad

A. Vacarezza, "La copa del olvido", 1921

En un viejo almacén del Paseo Colón
[...]
La mujer que yo quería con todo mi corazón
se me ha ido tras un hombre que la supo seducir...

J. A. Caruso, "Sentimiento gaucho", 1924

Tomo y obligo, mándese un trago
que hoy necesito el recuerdo matar.
Sin un amigo, lejos del pago...

M. Romero, "Tomo y obligo", 1931

También hay confesiones de fracasos inmigratorios:

Canzoneta del pago lejano
que idealiza la sucia taberna
y que brilla en los ojos del tano
con la perla de algún lagrimón

N. Olivari, "La Violeta", 1929

¡Cafetín
ya no tengo esperanzas
ni sueño ni aldea
para regresar...!

H. Expósito, "Cafetín", 1946

¡Dolor de vida!
¡Oh mamma mía!
Tengo blanca la cabeza
y yo siempre en esta mesa
aferrado a la tristeza del alcohol

E. Lary, "Canzoneta", 1951

En algunos tangos vemos surgir el boliche como un refugio frente a las penas y el dolor de vivir:

Brillando en las noches del puerto desierto,
como un viejo faro, la cantina está
llamando a las almas que no tienen puerto
porque han olvidado la ruta del mar

J. González Castillo,
"Aquella cantina de la ribera", 1926

...y más tarde, ya sereno, muerta mi única esperanza,
unas lágrimas rebeldes las sequé en un bodegón

A. TAGINI, "La gayola", 1927

¡Total, qué le importa a ella
que viva como yo vivo!
Metido siempre en el boliche de esa esquina
que ha dejado de ser linda
por su olvido

E. DIZEO, "El encopao", 1942

[...] La cantina
que es un poco de la vida
donde estabas escondida
tras el hueco de mi mano

C. CASTILLO, "La cantina", 1952

A veces la cantina surge como un escenario para la expresión de algunos dramas: el dolor por el amor perdido o la sólida amistad masculina rota por la irrupción de una mujer.

Parecés un verso del loco Carriego.
Parecés el alma del mismo violín.
Puntual parroquiano tan viejo y tan ciego
tan lleno de pena, tan lleno de spleen.
Cuando oigo tus notas me invade el recuerdo
de aquella muchacha de tiempos atrás,
a ver, viejo ciego, tocá un tango lerdo,
muy lerdo y muy triste que quiero llorar

H. MANZI, "Viejo ciego", 1925

La mesa de un café
era el punto de reunión
templábamos los tres en el naipe nuestro humor

[...]
Hubo una vez un nombre de mujer
nombre fatal danzando entre los tres.
Cuando llegó, vio que acechaban su camino
tres voces y un cariño, entonces se marchó.
Con su visión quedó de aquella vez
un resquemor danzando entre los tres.
Para olvidar esas cosas del pasado
ansioso voy buscando la mesa de un café

J. M. Suñé, "La mesa de un café", 1946

Resulta original que los boliches sean utilizados como lugar para confesiones íntimas o como refugio frente a los sinsabores de la vida e incluso como escenario para el despliegue de dramas. También vemos surgir, a través de algunos tangos, situaciones realmente significativas que se expresan en este ámbito. Homero Manzi lo utiliza para hacer un balance de su vida y el boliche se erige en su poema como un lugar privilegiado desde donde mira el tiempo que ha pasado y todo lo perdido:

La tarde está muriendo detrás de la vidriera
y pienso mientras tomo mi taza de café.
Desfilan los recuerdos, los triunfos y las penas,
las luces y las sombras del tiempo que se fue.
La calle está vacía, igual que mi destino.
Amigos y cariños, barajas del ayer.
Fantasma de la vida, mentiras del camino
que evoco mientras tomo mi taza de café

H. Manzi, "Mi taza de café", 1943

Cátulo Castillo elige un boliche en especial y, desde allí, se pregunta por las voces payadoriles y tangueras del ayer, excusa que en realidad encubre la pregunta por el misterio de la vida, el insondable misterio del paso del tiempo, el *ubi sunt*[79]:

¡Café de los Angelitos!...
Bar de Gabino y Cazón...
Yo te alegré con mis gritos
en los tiempos de Carlitos
por Rivadavia y Rincón.
¿Tras de qué sueños volaron?...
¿En qué estrellas andarán?
Las voces que ayer llegaron
y pasaron y callaron,
¿dónde están?
¿Por qué calles volverán?

C. Castillo y J. Razzano,
"Café de los Angelitos", 1944

En los textos tangueros el boliche se ha presentado como un lugar elegido por los hombres para expresar sus conflictos más íntimos, y si bien es mencionado en muchos tangos como un escenario conocido y familiar, casi cotidiano, nadie lo había caracterizado. Era un lugar que facilitaba las confesiones y llamaba a la reflexión, pero nadie lo había mencionado de manera especial ni había tratado de describir sus reglas o las funciones que cumplía para con sus parroquianos. Entonces aparece Discépolo y en "Cafetín de Buenos Aires" logra expresar su hondo cariño, a la vez que contribuye a descubrir y explicitar las verdaderas dimensiones de ese espacio:

De chiquilín te miraba de afuera
como a esas cosas que nunca se alcanzan...
La ñata contra el vidrio,
en un azul de frío,
que sólo fue después viviendo,
igual al mío...
Como una escuela de todas las cosas,
ya de muchacho me diste entre asombros
el cigarrillo, la fe en mis sueños
y una esperanza de amor...

¿Cómo olvidarte en esta queja,
cafetín de Buenos Aires,
si sos lo único en la vida
que se pareció a mi vieja?
En tu mezcla milagrosa
de sabihondos y suicidas
yo aprendí filosofía, dados, timba
y la poesía cruel
de no pensar más en mí...

Me diste en oro un puñado de amigos
que son los mismos que alientan mis horas:
José, el de la quimera,
Marcial, que aún cree y espera,
y el flaco Abel, que se nos fue
pero aún me guía.
Sobre tus mesas que nunca preguntan
lloré una tarde el primer desengaño;
nací a las penas,
bebí mis años
y me entregué sin luchar

E. S. DISCÉPOLO,
"Cafetín de Buenos Aires", 1948

Discépolo enfatiza el carácter iniciático del café, donde se aprenden los roles de la masculinidad. Allí los hombres se acercan a sus propios sentimientos sin pudores y se establecen relaciones definitivas y definitorias. En ese lugar se aprende a aceptar las diferencias humanas, se resignan a las mezclas (milagrosas) de hábitos, valores y sentimientos. En ese espacio que se abre se dan las condiciones para que pueda expresarse la dolorosa, inconveniente, incómoda y terrible verdad ("me entregué sin luchar").

Finalmente, llega nuevamente Cátulo, y en ese espacio casi sagrado nos viene a anunciar un final. Inmerso en una profunda depresión alcohólica, presagia "el viento de tu voz / que silba la tortura del final". Aquí aparece una mujer,

pero es sólo un apoyo cuya presencia atenúa los dolores de ese derrumbe melancólico:

> *Una canción*
> *que me mate la tristeza,*
> *que me duerma, que me aturda,*
> *y en el frío de esta mesa*
> *vos y yo, los dos en curda...*
> *Los dos en curda*
> *y en la pena sensiblera*
> *que me da la borrachera*
> *yo te pido, cariñito,*
> *que me cantes como antes,*
> *despacito, despacito,*
> *tu canción, una vez más...*
>
> C. Castillo, "Una canción", 1953

El personaje se está despidiendo de la vida, la mujer oficia de acompañante en esa situación tan especial y el tango es el réquiem en la ceremonia. Pero con lo que se expresa aquí, ¿no entramos acaso en un mundo donde funcionan dimensiones distintas de las cotidianas? Este tango pone en evidencia lo que estaba implícito en otros reseñados con anterioridad. El boliche es realmente un espacio donde los hombres se sienten protegidos como para permitirse la sinceridad. Rodolfo Kusch compara los cafés con espacios sagrados descubiertos en las ruinas de Tiahuanacu y con las concepciones de las culturas prehispánicas:

> [...] Toda esta penosa lucha por entrar en el café y llegar a la mesa ¿no parece como si uno ingresara en un recinto sagrado? [...] ¿y para qué serviría un templo? El hombre lo construye casi por la misma razón por la cual hace una brujería. Para adorar a los dioses o conjurar las fuerzas de la magia hay que trazar un círculo o un cuadrado. ¿Para qué? Pues para separar el espacio que usamos todos los días donde comemos, trabajamos o amamos, del otro espacio, el sagrado,

reservado a los dioses y a las fuerzas mágicas. De esta manera dentro del cuadrado se habla con los dioses y afuera con los hombres. Y es más. Adentro uno libera su angustia y afuera trata de ocultarla. [...] Pero [para] qué vamos a trazar círculos, si todo está trazado: las cuatro paredes del café, la mesa, la silla, el ventanal. ¿Qué más? Entramos en el café como si saliéramos de un mundo de cosas donde siempre hay que ser alguien, e ingresamos en otro mundo de semillas y posibilidades, del lado de acá del ventanal, donde uno mismo crece como un inmenso árbol, lentamente, mientras se deja estar a través de cada sorbo de café. Y hacer eso ya es sagrado[80].

El proceso de la inmigración argentina fue una acción laica[81]. Si bien cada grupo llegó con sus dioses y sus creencias, el proceso de mestizaje se realizó sin que la religión fuese un impedimento para los acercamientos y se mantuvo en un discreto segundo plano. Por lo tanto, sin poder contar con un espacio sagrado unívoco, los hombres se construyeron su propio espacio sagrado no excluyente, donde pudieron dirimir aquellas cuestiones de las que no tenían que dar cuenta a nadie, pero por las que indudablemente necesitaban ser escuchados.

Los hombres en los boliches hablan de su soledad, tristeza y dolores; tratan de matar los malos recuerdos y olvidar la patria abandonada, confiesan su falta de ilusiones en el amor, miran el transcurrir de su vida sin logros, llegan a reconocer aquello que se encontraba escondido para ellos mismos y hasta pueden hacer referencia a los dolores de la creación artística, aferrados a esa mesa, a ese alcohol ritualizador, con esa música que a veces surge y que recién aquí comprendemos en su arquitectura ceremonial, dentro de la protección de ese espacio que opera como un compensador de sus males o un reparador de sus decepciones[82]. Discépolo rescata la función maternal del boliche, función casi sagrada para él por su historia de carencias, pero también pone en evidencia el otro gran componente de ese espacio: los amigos. Si los hombres podían confesar todos sus dolores, es porque había alguien que escuchaba. Y es en este contexto

en donde se comprende la verdadera magnitud de la concepción sagrada de la amistad.

2. Los amigos

El mundo del tango es el mundo de la integración de los habitantes de Buenos Aires al medio. Cuando analizamos los textos desde un punto de vista geográfico, vemos como círculos concéntricos que rodean al sujeto desde su casa y en dirección al exterior, el patio, la calle, el barrio y la ciudad, el género mayor que todo lo abarca.

Las *relaciones* que se establecen también podrían describirse con esa misma metáfora, donde el centro sería la persona, luego la familia, los amigos, las mujeres y, finalmente, el mundo. Otra visión implicaría que el sujeto cuenta el proceso de su individuación, el camino que va de los grupos (la familia, los amigos, los vecinos) hasta llegar a ser uno mismo en su individualidad. En algunos casos, desde esta soledad en que finalmente se encuentra, el sujeto habla con una profunda decepción; achaca su sufrimiento a diferentes traiciones de amigos, de amores o de la sociedad en su conjunto, pero fundamentalmente expresa *su* verdad, aquella que aún lo aferra a la vida y lo lleva a transformar su dolor en canto:

Tres esperanzas tuve en mi vida
dos me engañaron y una murió...

E. S. Discépolo, "Tres esperanzas", 1933

Nada le debo a la vida,
nada le debo al amor;
aquélla me dio amarguras,
y el amor, una traición

A. M. Podestá,
"Como abrazao a un rencor", 1931

Prefiero quedarme, morir en la huella,
si todo he perdido, barriada y hogar...
Total otra herida no me hace ni mella,
será mi destino rodar y rodar...

E. GAUDINO, "San José de Flores", 1935

La experiencia fue mi amante,
el desengaño mi amigo
[...]
Hoy no creo ni en mí mismo
Todo es grupo, todo es falso...

F. GORRINDO, "Las cuarenta", 1937

Aunque los dolores que mencionan las letras tienen una causa adjudicada, creemos que esas experiencias podrían leerse como la expresión del sentimiento de soledad al que llega cada persona en su proceso de individuación. Es una amarga reflexión desde la soledad. Pero para llevar adelante el sinceramiento con la vida hay otros caminos: los amigos.

Los amigos es la categoría que intermedia entre la niñez y la adultez de un sujeto, son los acompañantes que ayudan a elaborar ese pasaje. En algunos tangos vemos cómo se lleva hasta el mundo adulto esa cofradía adolescente como protección y prolongación de la infancia; los juegos adultos delatan este tipo de relación:

...el bulín que la barra buscaba
pa' caer por la noche a timbear

C. FLORES, "El bulín de la calle Ayacucho", 1923

¡Las doce de la noche! ¿Qué harán los muchachos?
Tal vez, como siempre, jugando al billar,
o estarán de baile en algún casamiento...

H. GAGLIARDI, "Medianoche", 1933

Pero ya en la adultez, los amigos pueden jugar el papel de confidentes de desdichas o reflexiones:

> *...Amigazo, fue una noche...*
>
> F. BRANCATTI Y J. M. VELICH, "Amigazo", 1924

> *¿Te acordás, hermano, qué tiempos aquellos?*
>
> M. ROMERO, "Tiempos viejos", 1926

> *Fume compadre, fume y charlemos*
> *y mientras fuma recordemos*
> *que como el humo del cigarrillo*
> *ya se nos va la juventud*
>
> M. ROMERO, "Nubes de humo", 1923

Al cumplir estas funciones, la categoría de *amigo* se extiende y profundiza hacia "amigazo", "hermano", "compadre". Esta profunda valoración también se expresa en:

> *Me diste en oro un puñado de amigos*
> *que son los mismos que alientan mis horas...*
>
> E. S. DISCÉPOLO,
> "Cafetín de Buenos Aires", 1948

> *Adiós muchachos, compañeros de mi vida...*
>
> C. VEDANI, "Adiós muchachos", 1927

> *Tres amigos siempre fuimos en aquella juventud,*
> *era el trío más mentado que pudo haber caminado*
> *por esas calles del sud.*
>
> E. CADÍCAMO, "Tres amigos", 1942

Con los amigos, entonces, se pueden mantener relaciones ligeras (de compañeros de juegos) o intensas (de confidencias y afectos), pero independientemente de la profundidad de la relación que se establezca, siempre y en todos los casos la amistad será una relación especialmente valorada. Se reconoce cuáles son los amigos verdaderos y cuáles no, "del amigo que es amigo siempre y cuando le convenga"[80], y por eso una defección en la amistad será vivida como una verdadera traición:

...los amigos ya no vienen, ni siquiera a visitarme...

P. CONTURSI, "La cumparsita", 1924

...mi china fue malvada, mi amigo era un sotreta...

J. NAVARRINE, "A la luz del candil", 1927

"...que los amigos, como los jueces,
han nacido pa' fallar..."

E. ESCARIS MÉNDEZ, "Media noche", 1937

La poesía popular ya presenta en el Martín Fierro un modelo de amistad masculina de carácter paradigmático. La amistad es un valor campesino nacido en un territorio tan amplio como despoblado, la pampa, donde se constituyó casi como un valor de supervivencia. Penetra en el tango a través de la influencia del *gauchesco*, pero no es la única vertiente por donde se cuela la valoración de la relación amistosa masculina. Los estudios históricos coinciden en señalar el origen prostibulario del tango, lugar que iguala a todos los hombres frente al sexo; esta posición, sumada al ambiente de esperas, copas, bailes y camaradería reinante en esos establecimientos, hizo que la relación entre pares no se configurara bajo el signo de la rivalidad o la competencia. Prueba de ello fueron las situaciones del baile entre

hombres a modo de ensayo, aprendizaje, burla o simple diversión.

Este hecho también representó una evidente ventaja social. Las estadísticas de inmigración marcan el alto índice de masculinidad de la población argentina en esos años, por lo tanto, la elaboración de la amistad masculina desde los tangos también ha sido un factor coadyuvante para el establecimiento de un patrón amistoso en la relación entre hombres, necesario para el mantenimiento de la paz en el conjunto de la sociedad.

3. Las mujeres

Manuel Romero, en su tango "Tomo y obligo", dice: "de las mujeres mejor no hay que hablar". Seguiremos su ejemplo teniendo en cuenta que, más allá de lo dicho, habla de "ellas" a lo largo de la obra. Entonces nos ocuparemos de *ellas* aquí y en muchos lugares de este trabajo.

Cuando discernimos los espacios mencionados en los tangos como escenarios del transcurrir de las acciones, encontramos una oposición central que queda oculta: la madre y las "otras mujeres". El lugar de la madre es el hogar y el de las otras mujeres, los salones bailables, el cabaret, el "centro" o simplemente la calle. Durante los inicios del tango y hasta principios de la década del 30 casi no existían otras mujeres que no perteneciesen a alguna de esas dos categorías: madre o milonguita. Una de las causas de esta situación radica en la tradicional conformación de los varones que los llevaba a la división de su imagen interna de mujer. Los hombres reaccionaban como si, aparentemente, cada uno tuviera en su interior dos arquetipos de mujer: por un lado, *la santa*, lugar ocupado por la imagen de la madre, y, por otro, las otras mujeres, las de afuera, las de la calle, constituidas en su imaginario como *las putas*. Esto implica una doble moral masculina que, favorecida por la institución social de la *prostitución*, establecía dos formas de expresión de la sexualidad: una, la recatada, permitida dentro del hogar, sometida a los prejui-

cios de la época, y la otra más liberada, fuera de la casa, tal vez en prostíbulos, pero ligada a un goce más desinhibido, descripta muy frecuentemente por los mismos relatores como *vicio*:

Cuántas noches fatídicas de vicio

F. García Jiménez, "Zorro gris", 1920

Flor de lujo y de placer
flor de noche y cabaret

S. Linnig, "Milonguita", 1920

En mis horas de fiebre y orgía

M. Romero, "Buenos Aires", 1923

Me atraían los placeres,
un abismo, las mujeres
[...]
yo sentí en mi alma herida,
el dardo del dolor que el vicio me dejó

V. Servetto, "Madre", 1938

Gobello afirma que el tango se ha hecho para cantar lo perdido[84], nunca lo que se tiene. Si extendemos este aserto, podemos afirmar que el tango canta las pérdidas y los dolores, nunca la felicidad. Es en el drama donde se articulan los mitos, nunca en las comedias. En medio del cataclismo inmigratorio, por más que hubiera romances y humor, el tango tenía por función hacerse cargo del trabajo de acomodar el costado más doloroso del vivir.

El tango canta lo perdido y todos tenían algo por qué llorar: los inmigrantes, los provincianos y los habitantes originarios de Buenos Aires, e incluso los hijos criollos de aque-

llos que llegaron, quienes finalmente terminarían por heredar los ideales añorantes de sus padres. Esto vino a potenciar la pérdida esencial sobre la que se construye y se estructura el ser humano: la ausencia de objeto[85]. La madre perfecta, completa, forjadora de la felicidad al igual que la infancia feliz y venturosa... nunca existieron. Se añora un paraíso ligado a la infancia y a la madre, pero ese paraíso, el mismo del que hablan muchas religiones, jamás se hizo realidad y sólo funciona para los seres humanos en su calidad de *perdido*.

Esa nostalgia primordial arrojaba sobre las madres la siguiente mirada:

El cariño de mi madre, de mi viejita adorada
que por santa merecía, señor juez, ser venerada...

C. Flores, "Sentencia", 1923

Mi pobre viejecita lavando ropa ajena
quebraba su espinazo al pie del piletón.
[...]
A usted, amigo, que es tan joven le daré un consejo de oro:
deje farras y milongas que jamás le ha de pesar,
cuide mucho a su viejita que la madre es un tesoro;
un tesoro que al perderlo otro igual no ha de encontrar

A. Arci, "Consejo de oro", 1937

¡Sólo una madre nos perdona en esta vida,
es la única verdad,
es mentira lo demás...!

E. Cadícamo, "La casita de mis viejos", 1931

Madre...
No hay cariño más sublime
ni más santo para mí

V. SERVETTO, "Madre", 1938

También aparecen muchas otras madres hundidas en la pobreza y el sacrificio, pero más bien son figuras retóricas utilizadas para reprochar, por contraposición, a las "casquivanas" de sus hijas que abandonaron los valores rectos y se dedicaron a la mala vida, como se verá más adelante.

Planteados ambos lugares (el sagrado ámbito materno y el antro vicioso donde reinan las otras mujeres), veamos una formulación que los tangos de este período se encargan de señalar: el sujeto sale del hogar o del barrio y emprende el vuelo del crecimiento. En general esta salida se realiza como exploración de nuevos horizontes, y lejanamente se perfila la búsqueda de los objetivos inmigratorios del éxito; pero también encubre otros objetivos, no tan explícitos, más íntimos, que podríamos caracterizar como el ingreso en la sexualidad adulta. En la elaboración de los conflictos de la búsqueda de pareja pueden pasar dos cosas: que le vaya bien o mal; si le va bien es difícil que se construya un tango, ya que nada hay para elaborar; pero si le va mal, lo abandonan o resulta traicionado, es decir, si fracasa, se pueden tomar dos caminos: uno adulto u otro infantil. En el primero el sujeto puede tomar venganza, sufrir, olvidar o perdonar, pero en todos estos casos enfrenta la situación; en el camino infantil el sujeto puede regresar al lado de su madre, cargado de culpa por haber sucumbido al vicio, con promesas de no volver a pecar (renuncia a su sexualidad) o puede incluso atacar el lugar materno con reproches y cuestionamientos. Veamos primero los que regresan arrepentidos al lado de su madre:

Pagando antiguas locuras
y ahogando mi triste queja,
volví a buscar en la vieja

aquellas hondas ternuras
que abandonadas dejé.
[...]
Besos y amores...
amistades... bellas farsas
y rosadas ilusiones,
en el mundo hay a montones,
por desgracia...
Madre hay una sola;
y aunque un día la olvidé,
me enseñó al final la vida
que a ese amor hay que volver.
[...]
Las tentaciones son vanas
para burlar su cariño,
para ella soy siempre niño...

J. de la Vega, "Madre hay una sola", 1930

Garçonnière, carreras, timbas, copetines de viciosos
y cariños pasajeros, besos falsos de mujer;
todo enterré en el olvido del pasado bullicioso
por el cariño más santo que un hombre puede tener.
Hoy, ya ves, estoy tranquilo. Por eso es que buenamente
te suplico que no vengas a turbar mi dulce paz...
Que me dejes con mi madre, que a su lado santamente,
edificaré otra vida ya que me siento capaz

C. Flores, "Tengo miedo", 1926

Yo fui viajero del dolor y en mi andar de soñador
comprendí mi mal de vida,
y cada beso lo borré con una copa...
¡Las mujeres siempre son las que matan la ilusión!
[...]
Ya nunca más he de partir
y a su lado he de sentir

el calor de un gran cariño...
¡Sólo una madre nos perdona en esta vida
es la única verdad,
es mentira lo demás...!

E. Cadícamo, "La casita de mis viejos", 1931

Y total porque la mina te la dio por la azotea
Y en el medio de la vía amurado te dejó...
[...]
no llorés! Eso no es de hombres, con llorar nada se gana
[...]
Andá a verla, a tu viejita, dale un beso y un abrazo
y llorando preguntale si te quiere perdonar

C. Flores, "Nunca es tarde", 1924

Perdoname vieja si no te he cumplido
[...]
...y me fui de boca tras una ilusión...
uno agarra un mango y en noche de copas
cava al fin la fosa de su perdición.
[...]
para mi sos más grande vos que Dios...
[...]
pagaré mis culpas si es que hay que pagar

C. Bahr, "Avergonzado", 1954

El *vicio* es obviamente una manera elíptica de caracterizar la sexualidad infantil. Regresar al lado de la madre implica renunciar a *esa* sexualidad y expiar las *faltas* cometidas prometiendo no volver a *pecar* más. A partir de la expresión de la desmesura de ese amor, podría agregarse que en realidad esos sujetos nunca terminaron de salir del lado de su madre, nunca renunciaron a ella, y su sexualidad se mantuvo sin maduración, en el estadio infantil. Su *salida* habría

sido sólo una pequeña escapada de la que regresaron pidiendo infantilmente perdón y representa el ancho caudal de aquellos que, aun adultos, prefieren seguir creyendo en la existencia del paraíso.

El otro camino regresivo frente a una contingencia dolorosa en el campo del amor se expresa en forma de reproche hacia las madres, propias y o ajenas:

Hija de una curandera
mechera de profesión

F. A. MARINO, "El ciruja", 1926

Hoy me entero que tu mama,
"noble viuda de un guerrero"
es la chorra de más fama que pisó la Treinta y Tres

E. S. DISCÉPOLO, "Chorra", 1928

...a mi tierna madrecita la llamó a su lado Dios...
Y en mis sueños parecía que la pobre, desde el cielo,
me decía que eras buena, que confiara siempre en vos...
Pero me jugaste sucio...

A. TAGINI, "La gayola", 1927

Me engañó tu voz,
tu llorar de arrepentida sin perdón.
Eras mujer... Pensé en mi madre
¡y me clavé!

E. S. DISCÉPOLO, "Soy un arlequín", 1928

Yo no he conocido caricias de madre...

B. TAGLE LARA, "Puente Alsina", 1926

Oigo a mi madre aún,
la oigo engañándome
(porque la vida me negó las esperanzas
que en la cuna me contó)

E. S. Discépolo, "Desencanto", 1937

Estos reproches dejan traslucir que el lugar de la madre no resultó tan monolítico como habitualmente se lo define. Hay madres delincuentes, mentirosas, ausentes, y también están aquellas que aparentaron para sus hijos una presencia de bondad que en realidad escondía lo contrario, puesto que al confiar sus hijos en una correlación en la elección de pareja, sólo obtuvieron traiciones[36]. En síntesis, podríamos afirmar que en el proceso de asunción de una sexualidad adulta habría tres destinos: el éxito, el fracaso regresivo y aquellos que desearían cobrarse viejas deudas. El tango trabaja en la elaboración de los conflictos, por eso sólo quedan restos de los dos últimos destinos posibles. El estereotipo que nos habíamos acostumbrado a suponer no resultó tan generalizable. Podría afirmarse que el tango es uno de los pocos lugares de la cultura donde el lugar materno llega a ser cuestionado.

Desde el 40 en adelante, prácticamente desaparecen las referencias a las madres de los textos tangueros; se había alcanzado la mayoría de edad.

Independientemente de las madres, es notable el deslizamiento producido en la imagen femenina en los tangos a través del tiempo. Las mujeres de los primeros tiempos (1917-1929) son mujeres de cabaret o milongueras que pagaban con traiciones. Tenían la mala costumbre de abandonar a los hombres y la culpa de los amores contrariados siempre recaía en ellas. La noche era el hábitat natural del transcurrir tanguero y, por lo tanto, parecía lógico que las heroínas fuesen encarnadas por este modelo de mujer. Pero también hay que tener presente la estructura social que consentía la prostitución y que generaba hombres escindidos en cuanto a su concepción de las mujeres: mantenían el amor y el sexo en campos separados.

La siguiente etapa, momento de transición, transcurre entre los años 1929 y 1935. Aparecen, entre otros, tangos de Cadícamo, ("De todo te olvidas"), Tagini ("Misa de once"), López Barreto ("La uruguayita Lucía"), Blomberg ("La viajera perdida"), pero especialmente surge Alfredo Le Pera, que sin lunfardismos dice:

...bajo su quieta lucecita yo la vi
a mi pebeta luminosa como un sol

A. Le Pera, "Mi Buenos Aires querido", 1934

Acaricia mi ensueño
el suave murmullo de tu suspirar,
¡cómo ríe la vida
si tus ojos negros me quieren mirar!

A. Le Pera, "El día que me quieras", 1935

Este grupo de poetas perfila rostros femeninos más humanos, no estereotipados, con una poesía que establece relaciones amorosas con tramas de distinta resolución, pero donde la mujer no surge como la culpable de los finales truncos. Podemos hablar de mujeres más acordes con la imagen femenina de la poesía amatoria universal, es decir, más *normales*. Se produce aquí uno de los cambios más importantes en cuanto a la concepción de *lo femenino* dentro del tango: comienza la unificación de la imagen femenina y se unen en una sola referencia (una sola persona) el amor y el sexo. Simultáneamente comienza el abandono de los modelos machistas (capítulo VIII) y, algo esencial, creemos que esto es un reflejo de lo que comenzaba a acontecer en la sociedad. El tango ayudó en la elaboración de este importante paso evolutivo. Representó el ámbito en donde se explayaron los síntomas del machismo, la herramienta que ayudó en la elaboración de la síntesis superadora y, finalmente, fue también el campo donde se expusieron los resultados exitosos del desarrollo.

En el último período, de 1940 en adelante, lo notable es que se construye un ideario inverso al primero: surge una sobrevaloración de lo femenino, encarnada principalmente en José María Contursi, Cátulo, Manzi y Expósito, que cargan con las culpas de los conflictos y pintan mujeres maravillosas, heroínas de amores excepcionales, pero perdidas irremediablemente en el tiempo ("María", "Malena", "Gricel", "Ninguna", "Naranjo en flor", "Yuyo verde", etc.). Esta desmesurada exaltación de las virtudes femeninas, estas mujeres perdidas en el ayer para siempre, nos señalan su carácter idealizado. En efecto, durante todo ese proceso la imagen femenina se va erosionando, va perdiendo "carnalidad". Tal pérdida de *realidad* del modelo femenino fue un indicador más de la debacle depresiva en la que había entrado el tango en el último tramo de su desaparición como elemento esencial en el proceso de integración de la sociedad post inmigratoria.

4. La suerte

En un mundo nuevo, donde todo era difícil, complicado y trabajoso, los hombres inventaron una brújula para orientarse y protegerse: *la suerte*. Ésta entra en escena en las numerosas alusiones al juego que existen en los tangos; por una parte, están las menciones genéricas a la timba, el escolaso, las carreras y los burros; por otra, las referencias a juegos concretos como el pase inglés, el monte, el bacarat, el codillo, el truco, el mus, la quiniela, el siete y medio, algunos nombres de caballos, etc. Finalmente, se alude a situaciones de juego como "plantarse", "estar en las diez de última", "andar fallo al oro", "N.P. no placé", "ser relojiao pa' correr el Nacional", "rodar como potranca que la pechan en el codo", "salir de perdedor", "irse a baraja con treinta y tres", "querer con un cuatro", "cantar las cuarenta"...

Sin embargo, estas referencias explícitas al juego forman parte de un conjunto más vasto que incluyen las alusiones a la buena y la mala suerte en general. En los tangos encontramos la búsqueda de la suerte y también de la protección

frente a la mala suerte (la yeta). El azar se suponía siempre presente en todas las expectativas humanas, y, por lo tanto, sus expresiones extremas, el éxito o el fracaso, era lo que se anhelaba o temía según el caso. La buena suerte casi siempre era vecina del bienestar económico y la mala suerte se asociaba a la miseria, dos destinos posibles del resabio de la fantasía inmigratoria.

Las imágenes representativas de los casos extremos de buena o mala suerte eran, respectivamente, París, que implicaba el significado de volver a Europa como un triunfador (modelo propuesto para la población probablemente a partir del ambiente tanguero), y la cárcel, es decir, la derrota definitiva, en lo material, lo espiritual y lo moral ("A la luz del candil", "El ciruja", "La gayola", "Un tropezón", etc.).

Pero el juego posee un atractivo adicional, independientemente del resultado (el triunfo o la derrota). La actividad pura de jugar ofrece una enorme compensación al apostador: la renovación eterna de la apuesta. Al jugar y volver a jugar se enfrasca en una promesa perpetua, trabaja para obtener una nueva chance cada vez. La esperanza constante de "dar el batacazo" o "pasar al frente", expectativa siempre renovable, no es más que la excusa para mantener viva la ilusión de ganarle al tiempo y vencer a la muerte. En lo manifiesto, el jugador apuesta siempre contra la banca; pero detrás de ese lugar abstracto se encuentran agazapadas otras instancias como Dios, el destino, la suerte, etc. El apostador espera ganar pero, más que el dinero, busca la circunstancia de sentirse "elegido"; en otras palabras, sentirse reconocido y obtener, finalmente, un lugar en la vida, y en el caso que nos atañe, un lugar en la nueva sociedad. Esta eterna renovación de la esperanza linda con la actitud de los personajes de los tangos de Discépolo: en eterno cambio para adaptarse. Pero ambas actitudes son la repetición y la negación simultáneas de una situación inaugural, catastrófica, estructurante: la inmigración. En definitiva, cambiar o jugar hasta límites insospechados en el afán de encontrar un lugar en el mundo.

Capítulo VI

El tango: factor de integración[67]

Buenos Aires estaba constituido por un conglomerado humano heterogéneo que en sí mismo componía una multifrontera donde se expresaron infinidad de conflictos. La índole de estas dificultades emergentes con que trataremos de ilustrar las situaciones vitales será forzosamente una reconstrucción, pero como en todas las instancias de este trabajo, serán las palabras de los mismos tangos las que nos orienten. Creemos que el tango fue la expresión de esos múltiples choques, pero al mismo tiempo también ayudó a elaborar las diferencias que se suscitaban. En efecto, en la dramática de sus letras mentaba los conflictos, los expresaba, y a través del proceso de difusión, popularización y reiteración daba cabida a todos aquellos que pudieran sentirse identificados o simplemente aludidos con aspectos de la trama y permitía una cierta forma de elaboración. Las personas pasaban así a sentirse mínimamente representadas y a considerar que allí tenían un pequeño espacio que no los ignoraba, sino que hablaba de ellos, de sus problemas, de sus antagonismos, de sus imposibilidades. Sentían que el tango los ayudaba a acomodarse en este mundo nuevo y en relación con los demás. El tango, desde los medios de comunicación, hablaba de ellos, de todos y de cada uno. Ahora podían sentir que en esta ciudad tan difícil, tan dura, tan grande y tan extraña había algo-alguien que los aludía, llegando en algunos casos incluso a comprenderlos.

Sergio Pujol señala el fenómeno:

> Con la difusión de una música popular dominante en el gusto de la población, Buenos Aires ingresaba a una sociedad de cultura de masas cada vez más pronunciada. En ella, el tango fue el producto más eficaz como agente de identificación, rasgo propio de una sociedad fusionada. Lo tenía todo: un perfil criollo innegable, un origen mítico que hundía sus raíces en el pasado argentino, el aporte musical de España y de Italia, la participación de los inmigrantes (y, sobre todo, sus hijos) en la producción y difusión y un significado de nacionalidad por todos comprendido[88].

Una obra de arte popular de representación, cantada o actuada, es una estructura portadora de relatos potencialmente míticos que toman aspectos de la realidad o de la historia y operan como articuladores de oposiciones afectivas, intelectuales o cognitivas. Estas obras permiten al espectador o al escucha, en este caso, la posibilidad de identificarse con la temática, con algunos de los personajes o con la historia y realizar un movimiento o un proceso que lo alegra, lo entristece, lo asombra, lo enoja o lo enamora, pero nunca lo deja indiferente, y, finalmente logra representar aspectos propios en pugna y proporcionar los elementos necesarios para que esos aspectos puedan convivir en paz. No todos los tangos producen el conjunto de efectos en todos los individuos. Pero cuando consideramos la variedad de tangos que se escuchaban en esa época vemos que las temáticas cubrían un espectro tan amplio, que sería muy difícil no sentirse representado por alguno (o muchos) de ellos. Ramón Gómez de la Serna describe metafóricamente sus impresiones:

> El tango tiene una significación oportuna y por eso hay un tango que cada uno puede aplicarse y hay tangos que alejan y tangos que acercan, tangos para el día del desahucio y tangos para el día del amor. [...] Yo veo en las afueras [de Buenos Aires] una supuesta fábrica de tangos, como un frigorífico de dolor humano donde llega el que ha cometido crimen, el que ha sido engañado, el anonadado por la vida y allí se les elabora el tango con su lenguaje lleno del sentido del dolor.

> [...]
> Esa gran fábrica quimérica tiene bien provisto de tangos el comercio humano.
> [...]
> Cada cual será hijo del tango de su tiempo, tendrá la edad que marque el tango que más cantó en vida[89].

Otros escritores también comprenden cabalmente la emoción con que el tango es aceptado por la gente y se sienten partícipes de ese sentimiento. Alberto Gerchunoff afirma que la canción de Buenos Aires es un fervor espontáneo del alma colectiva, y nos dice que el tango es

> la pintura profundamente humana de un instante que nos es común y que su clave lírica pone de relieve al entreabrir los pliegues recónditos de lo que sentimos[90].

Los problemas individuales son infinitos, como innumerables fueron las formas que el tango adoptó para elaborar esas situaciones. El tango presenta y elabora los temas del amor, el olvido y la traición, la soledad, la tristeza, la ausencia, las pérdidas, la pobreza, el sentirse diferente, los defectos físicos, el esplendor pasado, la derrota, el fracaso, la vejez, los miedos, etcétera.

Al recorrer las listas de tangos existentes uno podría tentarse y exagerar junto a Gómez de la Serna y creer que existe un tango para cada persona, hecho a medida, y es probable que ésa haya sido la sensación de aquel público, si tomamos en cuenta el carácter masivo del tango, el éxito que obtenía y la respuesta sentimental que lograba. Aquí nuestra imaginación y la del lector pueden realizar un salto cualitativo y ensayar interpretaciones y reconstrucciones con el afán de tratar de entender mínimamente cómo han sido esos mecanismos de acomodamiento.

Entre los posibles modelos de elaboración, vamos a improvisar rudimentarios esquemas para atisbar algunos mecanismos a través de los cuales el tango consigue, por ejemplo, atenuar dolores, mitigar el paso del tiempo, ofrecer

espacios de contención, brindar afectos y ayudar en la aceptación de lo nuevo.

1. El desamor y la vergüenza

Veamos primeramente el dolor de no sentirse querido e incluyamos en ese problema otra dimensión implicada: la vergüenza frente a los demás por haber sido abandonado. En "Arrabal amargo" Le Pera desliza la expresión de sus emociones, las proyecta sobre el barrio, y es éste el que lo ayuda a expresar sus sentimientos:

Con ella a mi lado
no vi tus tristezas,
tu barro y miserias,
ella era mi luz

El amor le impide ver el lado oscuro de su barrio. Pero, además, le gustaría ocultar a la mirada de los demás ese abandono que sufre:

A nadie le digas
que ya no me quieres.
Si a mí me preguntan
diré que vendrás

La confesión pública produce un efecto catártico, por lo tanto atempera el rigor del sufrimiento. Todo aquel que se hubiera identificado parcial o totalmente con ese problema, recibe de la canción una impensada ayuda. Esa voz pública que expresa sus dolores también lo hace sentir acompañado, menos ensimismado o encerrado en la creencia de ser único en sus padecimientos.

Pero, por otra parte, el ocultamiento del abandono sufrido es al mismo tiempo una coartada: no se reconoce el alejamiento para permitir la secreta esperanza del retorno. Y en esa esperanza, el tango nos ofrece una segunda opción: ex-

presa el deseo de que el tiempo no pase, de que todo fuera como antes, de que su arrabal y él mismo pudieran volver a estar iluminados por la mirada de ella, alejando al mismo tiempo la visión de extraños que ponen en evidencia el barro, la miseria y el desamor, es decir, la verdad que trata de ocultar:

Y así cuando vuelvas,
mi almita, te juro,
los ojos extraños
no se asombrarán.
Verás cómo todo te esperaba ansioso:
mi blanca casita y el lindo rosal...
Y cómo de nuevo alivia sus penas,
vestido de fiesta, mi viejo arrabal

A. Le Pera, "Arrabal amargo", 1934

También en "Soledad" Le Pera insiste con el tema:

Yo no quiero que nadie a mí me diga
que de tu dulce vida
vos ya me has arrancado.
[...]
Yo no quiero que nadie se imagine
cómo es de amarga y honda
mi eterna soledad

Los "ojos extraños" que acechan en "Arrabal amargo" se expresan claramente en "Soledad":

...hay un desfile de extrañas figuras
que me contemplan con burlón mirar

Más allá del dolor del abandono, también se expresa claramente la vergüenza frente a los demás; hay un temor a la burla que podría definirse como el costado social de un drama individual. Entonces, se ve cómo desde un lugar pú-

blico (y valorado como el tango) se puede actuar sobre un aspecto íntimo. En el cantar, en el oír y en el repetir públicamente, se actúa sobre aquellos que se sienten identificados con algún aspecto doloroso de la narración y se puede lograr la disminución del conflicto estableciendo un movimiento allí donde había rigidez.

2. El cumplimiento de deseos: la negación del paso del tiempo

Una forma privilegiada que tiene el tango para actuar sobre las necesidades afectivas de los hombres es el cumplimiento de los deseos no conscientes. ¿Cuántas historias cumplen con los deseos no confesados de las personas? Hay historias de amor, venganzas o el aprovechamiento de alguna oportunidad, que pueden llevar a la satisfacción del oyente por identificación con la obtención de algunos de los fines mencionados en el relato; pero existen algunas construcciones donde el cumplimiento del deseo se expresa de manera indirecta. Uno de los temas clave es el deseo de anular el paso del tiempo. Todo ser humano anhela detenerlo o retroceder a épocas imaginadas como más felices, lo que evidencia en realidad el ansia de postergar el enfrentamiento con la muerte, o, aunque más no sea, evadirse del conflicto presente. Muchos tangos poseen la estructura de lamento por lo pasado y el deseo del retorno al barrio, al primer amor, a la infancia o a la madre. Pero también existen otros que traen en sí mismos la anulación de su propio tiempo: aquellos que cuando llegan al final reniegan de lo dicho y se vuelve al principio. Le Pera tiene varios ejemplos de este tipo, además de ser el inventor de la hermosa fórmula que evita el paso del tiempo: el regreso a Buenos Aires.

Mi Buenos Aires querido
cuando yo te vuelva a ver
no habrá más penas ni olvido

Entre los diversos tangos en los que Le Pera aplica esa fórmula está "Por una cabeza", donde el berretín por los burros está equiparado al metejón por una mujer; durante el desarrollo del relato va convenciéndose de lo inconveniente de ambas relaciones, pero al final afirma que si aparece la tentación, en los dos casos cederá y comenzará nuevamente. En "Volver" narra el fracaso, el olvido y la indiferencia que encuentra al regresar, pero cuando parece que no quedan ni siquiera ilusiones, el poeta afirma que guarda *escondida una esperanza humilde*, y, de esta forma, anula todo lo dicho anteriormente. "Cuesta abajo" y "Arrabal amargo" poseen la misma estructura.

Hay otra fórmula más genérica, eficaz y cotidiana para contrarrestar el paso del tiempo, es la posibilidad que tiene todo tango de ser repetido, ya que siempre es posible volver a escucharlo:

> *¡A ver, mujer!...*
> *repite tu canción*
> *[...]*
> *yo te pido, cariñito,*
> *que me cantes como antes,*
> *despacito, despacito,*
> *tu canción una vez más...*
> *[...]*
> *Una canción*
> *que me mate la tristeza,*
> *que me duerma, que me aturda...*
>
> C. CASTILLO, "Una canción", 1953

Mientras dure la canción, durará su vida. La canción, en su repetición compulsiva, posterga el momento fatal.

Pero lo que se nos presenta como decididamente esclarecedor en relación a este tema es la afinidad sorprendente que encuentra Lévi-Strauss entre música y mito[91]. El carácter común entre ambos es la concepción de mito y música como lenguajes que trascienden el plano del lenguaje articulado,

pero, especialmente, porque ambos necesitan una dimensión temporal para manifestarse, aunque esa necesidad temporal sea simultáneamente una negación del paso del tiempo: *son máquinas de suprimir el tiempo*. La música opera en el tiempo diacrónico del oyente, irreversible, pero trasmuta el segmento que se consagró a escucharla en una totalidad sincrónica y cerrada sobre sí misma. De la misma manera opera el mito: la antinomia de un tiempo histórico consumado y de una estructura permanente. Es decir que, entonces, el tango desde el texto y desde la música apunta al cumplimiento del deseo inconsciente del oyente de detener el paso del tiempo y atenuar su angustia.

3. Creación de espacios de contención: las oposiciones

Otra forma que tiene el tango para ofrecer en sus letras un proceso de elaboración de conflictos es la articulación de las oposiciones. Por ejemplo, veamos "El ciruja", de Francisco A. Marino (1926):

Como con bronca, y junando de rabo de ojo a un costao,
sus pasos ha encaminado derecho pa'l arrabal.
Lo lleva el presentimiento de que en aquel potrerito
no existe ya el bulincito que fue su único ideal.
Recordaba aquellas horas de garufa
cuando minga de laburo se pasaba,
meta punga, al codillo escolaseaba
y en los burros se ligaba un metejón;
cuando no era tan junado por los tiras,
y lanceaba sin tener el manyamiento,
una mina le solfeaba todo el vento y jugó con su pasión.
Era un mosaico diquero que yugaba de quemera,
hija de una curandera, mechera de profesión;
pero vivía engrupida de un cafiolo vidalita
y le pasaba la guita que le sacaba al matón.
Frente a frente, dando muestras de coraje,
los dos guapos se trenzaron en el bajo

y el ciruja que era listo para el tajo,
al cafiolo le cobró caro su amor...
Hoy, ya libre 'e la gayola y sin la mina,
campaneando un cacho 'e sol en la vereda,
piensa un rato en el amor de la quemera
y solloza en su dolor

En este tango no aparecen afirmaciones taxativas. No afirma por el ejemplo, el valor de lo ilegal, porque aunque haya muchas menciones a lo que está fuera de la ley, el sujeto paga sus culpas con la cárcel, algo opuesto a la ilegalidad. Tampoco afirma la validez del amor, porque el amor en un momento se contrapone a una mentira ("le solfeaba todo el vento y jugó con su pasión"), y en otro al olvido ("libre 'e la gayola y sin la mina"). Es decir, aparecen valores y sus antagonismos.

Entonces, si tuviéramos que describir algunas de las oposiciones expresadas en este tango señalaríamos:

horas de garufa	⟷	*la gayola (cárcel)*
tiras (policías)	⟷	*punga (delincuente)*
vida	⟷	*muerte*
ciruja	⟷	*cafiolo*
timba	⟷	*laburo*
legal	⟷	*ilegal*
amor	⟷	*mentira*
amor	⟷	*olvido*

La elaboración consiste en que el sujeto puede situarse imaginariamente en cualquier polo de la oposición, "horas de garufa" o "la gayola", sin quedar afuera del campo significante. Con cualquiera de los términos con que se identifique, siempre habrá un marco general que lo contenga, como si el tango *le hiciera un lugar* dentro de sus límites semánticos. En este tango el sujeto puede sentirse aludido en algunas de las oposiciones mencionadas y siempre podrá sentir que participa un poco de algunas o de varias.

Independientemente de las oposiciones estructurales que operan, también nos encontramos con una historia de amor que tiene aquí planteo, desarrollo y fin, y toda historia de amor, no importa lo atravesada que sea, siempre presentará la atracción de las identificaciones proyectivas.

Por otra parte, este tango también incluye palabras en lunfardo, descripción de escenarios y personajes que en sí mismos llevan a deducir relaciones e historias implícitas. Esto posee un valor informativo del comportamiento de otras gentes, otra clase social, y le deja al escucha la tranquilidad de "campanear" la historia sin sentirse contaminado por ese desorden; pero en este caso la historia resulta tan truculenta que escuchar este tango es casi como "espiar" una trifulca de vecinos.

Una crónica de tal calibre parecería bastante alejada de la experiencia cotidiana del común de las personas, pero incluso así puede presentar algunos rasgos de atracción identificatoria; por ejemplo, podría provocar deseos de querer vivir sin trabajar o dedicarse al juego, obtener dinero fácil, batirse a duelo por el amor de una mujer sin importar quién sea, matar al rival, sentirse valiente, etcétera.

Veamos otro tango tal vez con menos oposiciones y con menos elementos en juego, pero con un nivel mayor de dramaticidad: "La Violeta" de Nicolás Olivari (1929).

Con el codo en la mesa mugrienta
y la vista clavada en el suelo
piensa el tano Domingo Polenta
en el drama de su inmigración.
Y en la sucia cantina que canta
la nostalgia del viejo paese,
desafina su ronca garganta
ya curtida de vino carlón.
E la Violeta la va, la va, la va;
la va sul campo que lei si soñaba
que l'era il suo yinyín que guardándola estaba.
Él también busca su soñado bien
desde aquel día tan lejano ya

que con su carga de ilusión saliera
como la Violeta que la va, la va.
Canzoneta del pago lejano
que idealiza la sucia taberna
y que brilla en los ojos del tano
con la perla de algún lagrimón.
La aprendió cuando vino con otros
encerrado en la panza de un buque,
Y es con ella que haciendo batuque
se consuela su desilusión

En término de oposiciones podemos indicar:

Italia	←→	*Argentina*
italiano	←→	*castellano*
esperanza	←→	*fracaso*
alegría	←→	*tristeza*
ilusión	←→	*desilusión*
viejo paese	←→	*sucia taberna*
la canzoneta	←→	*el tango*

Este tango crea un campo de oposiciones entre el pasado en el país natal, el idioma italiano, la esperanza, la alegría y la ilusión, y un presente en la Argentina, en castellano, de fracaso, tristeza y desilusión en una sucia taberna. El pasado, cantado en una canzoneta alegre y esperanzada, y el presente, en un tango dramático y rencoroso. Tango extraño, en un país de inmigración es uno de los pocos que enfrenta directamente la posibilidad del fracaso inmigratorio, y ésa es una de las razones de su fuerza: elaborará los miedos y los fantasmas presentes en todas las familias migrantes, independientemente de su suerte real.

En las historias de los tangos nos encontramos con muchísimas oposiciones vividas como dicotómicas o como irreductibles, donde el tango puso su cuota de elaboración y articulación, haciéndolas convivir. Una de las claves del éxito del tango fue la amplitud y variedad de sus temas; en ellos era seguro que todos iban a encontrar rasgos que pudieran

sentir como propios. Tanto en sus ideas más amplias como en los intereses más individuales, todos fueron encontrando en el tango algo que los representara, que hablara de ellos, que los mencionara. Entre las muchas temáticas que se presentaron como oposiciones cantadas por el tango citaremos sólo algunas.

Oposiciones referidas al amor y a las mujeres:

- El amor y el abandono: "Mi noche triste", "Sentimiento gaucho", "La cumparsita", "Tus besos fueron míos", "Alma en pena".
- Lo masculino y lo femenino: "Lloró como una mujer", "Mala suerte", "Atenti pebeta".
- La madre y las otras mujeres: "La gayola", "Victoria", "Adiós muchachos", "Madre", "Consejo de oro".
- La paternidad y la maternidad: "Talán... talán...", "Si se salva el pibe", "Dios te salve, m'hijo", "Volvamos a empezar", "Justicia criolla".
- El amor y el sexo: "Pinta brava", "Pompas de jabón", "El motivo", "Pasional".
- El amor y la muerte: "El bulín de la calle Ayacucho", "Griseta", "A la luz del candil".
- El amor y los celos: "La he visto con otro", "Llevátelo todo", "Duelo criollo", "Dicen que dicen".

Oposiciones referidas al ser y al origen:

- Los ricos y los pobres: "Sentencia", "Vieja recova", "Barrio reo", "Acquaforte".
- Lo noble y lo plebeyo: "Puente Alsina", "Niño bien".
- Lo familiar y lo social: "Príncipe", "Pan", "Al pie de la Santa Cruz", "Sentencia".
- Los buenos y los malos: "Mala entraña", "La gayola", "Sentencia".
- El centro y el suburbio: "Viejo rincón", "A media luz".
- El campo y la ciudad: "Ya no cantas chingolo", "El carrerito", "Zaraza", "El aguacero".

- Al juego y espectáculos: "Leguisamo solo", "El circo se va", "Siga el corso", "Carnaval".
- Amor al barrio: "Almagro", "Florida de arrabal", "Sur", "Boedo", "Bajo Belgrano", "San José de Flores", "Puente Alsina", "Manoblanca".

Oposiciones referidas al paso del tiempo:

- La juventud y la vejez: "Tiempos viejos", "Volvió una noche".
- El pasado y el presente: "Caminito", "San José de Flores", "Café de los Angelitos", "Marionetas", "Viejo smoking", "Gacho gris".
- La salud y la enfermedad: "El motivo", "Cotorrita de la suerte", "Adiós muchachos", "La que murió en París".

Y en la mayoría de estas oposiciones, subyace la esencial: **la vida y la muerte**. Toda historia portadora de mitos siempre lleva como términos más genéricos y estructurales la oposición entre la vida y la muerte. Es la oposición central que elabora todo ser humano a lo largo de su existencia, puesto que el hombre es el único ser sobre la Tierra que posee la certeza de su finitud.

Los tangos señalados son sólo una pequeña muestra de los más exitosos. Pensemos en la cantidad de medios de difusión emitiendo permanentemente obras del mismo género, con una frecuencia hoy inimaginable: todas las estaciones de radio difundiendo durante toda la mañana programas de tango, además de los programas nocturnos con orquestas o solistas en vivo. Al releer las letras de aquellos tangos, podría afirmarse que prácticamente no deben haber quedado temas sin tratar.

4. La comprensión discepoleana

Un capítulo especial merece la piedad que se expresa en los tangos de Discépolo, rasgo importante para explicar el tipo de relación que establece con el público. Discépolo desmenuza de manera muy honda muchísimos conflictos humanos. Expone hasta la médula la vergüenza, la humillación, la traición, el odio, el dolor del abandono, la denuncia de la inmoralidad, y sin embargo su obra no es decodificada por el público en términos admonitorios o vindicativos sino de afectuosa comprensión. Cada uno de sus tangos parece una caricia comprensiva para todo ser que sufre. Manzi lo describe así:

La gente se te arrima con su montón de penas,
y tú las acaricias casi con un temblor.
Te duele como propia la cicatriz ajena,
aquél no tuvo suerte y ésta no tuvo amor...

H. Manzi, "Discepolín", 1951

Y De Lara y Roncetti agregan:

> [...] se descubre en él [en Discépolo] una veta de caridad y solidaridad cristiana que ya apuntamos y que cambia la tónica, iluminando el sentido de las palabras con un reflejo de amor[92].

Su capacidad para cargar con las culpas ajenas tal vez haya sido el rasgo que el pueblo reconocía y agradecía, y cuando ese mecanismo cambia, cuando en su diálogo imaginario con Mordisquito[93] comienza a depositar culpas en otros, una parte de su público (y de sus amigos) lo abandona.

5. La aceptación de la novedad a través del lenguaje

Existiría también otra forma de verificar el mecanismo de integración que se revela en los tangos. Rodolfo Kusch lo señala a partir de la adopción del lunfardo y la pugna que se instaura entre lo establecido y la novedad:

> El idioma tiene cosas extrañas. Uno cree que existe una gramática que es enseñada por la maestra o el profesor y a la cual uno debe ajustarse. Está bien. Pero ¿por qué se da, sin embargo, el lunfardo, o por qué a través del tiempo fueron generándose ciertos términos? Es que el idioma refleja por una parte la cultura de alguien, en tanto cumple con los preceptos gramaticales, pero por otra parte denuncia también la libertad que uno asume, en tanto lo modifica, y le introduce eso que su propia vida exige. Y esto último es como afirmar la propia existencia, la vigencia de uno en medio de las cosas adquiridas. Decir querés, en vez de quieres, chamuyo en vez de conversación, trompa en vez de patrón, es una forma de aproximar las palabras a la propia intimidad, es como si uno pisoteara lo que le han concedido por tradición sólo para decir aquí estoy, y un estar aquí que resume todas las vicisitudes de mi vida en un momento dado en este mundo peculiar en que uno habita.[94]

Kusch desarticula ese fragmento de intimidad que desnuda la elaboración, a través del idioma, del acomodamiento vital, y señala al lunfardo como impulsor de la función innovadora en contraposición con lo establecido.

Piénsese al tango como una punta de lanza en esa lucha anónima entre acomodarse y resistir. Tómese en cuenta todo lo innovador que introduce el tango en el idioma preestablecido para llevar adelante la gigantesca tarea de masificar su aceptación. Uno de los mayores logros del tango es haber realizado este proceso desde la intimidad, de ahí su eficacia, con su peculiar manera de hacer sentir la cercanía ("tango amigo", "hermano", "madre", "confidente", "testigo"...) y todos los lugares cariñosos, valorizados e íntimos desde donde pudo operar.

Existe un hecho relacionado con estos temas que nos llama la atención: los textos tangueros, en la voz de sus intérpretes, no aceptan el canto a dos voces, tríos ni coros. Algunos escasos intentos no lograron aceptación. Pueden encontrarse muchos dúos interpretando valses o milongas, pero no tangos. Este hecho tal vez podría estar confirmando el carácter de mensaje íntimo que conlleva el tango, esa cualidad superlativa de hacer sentir al escucha como único destinatario de la historia contada. Es como si se estableciera una relación directa entre receptor y emisor, donde no cabría la posibilidad de implicar otras voces en el mensaje emitido. Sería como si la relación emisor-escucha se cargara de connotaciones afectuosas al estilo de una relación primaria. Tal vez éste sea uno de los "secretos" del tango y de su gran popularidad.

SEGUNDA PARTE

LAS ARTICULACIONES HISTÓRICAS

❖

Capítulo VII

El abandono: el cambio de posición de la mujer

A partir de 1917 y durante casi toda la década del 20, el grupo más destacado de autores aborda como tema central de sus tangos el abandono femenino. En los tangos de esta época siempre hay una mujer que se va. Es la que abandona, la que se le va al tipo, la que se aleja del bulín o del barrio. A veces el abandono no es de una relación de pareja, sino que se relata un suceso que deja de lado la virtud o el honor, e incluso relatos de enfermedad o muerte que podrían definirse como abandonos de la salud y de la vida. Hay diversidad de sucesos y relatores. El grado de implicación de los poetas va desde ser simples narradores hasta dolientes sujetos de la acción. Algunos, a partir del hecho relatado, derivan explicaciones más o menos filosóficas acerca de las mujeres en particular y de la vida en general. Subrayamos este aspecto porque muestra a los poetas quitando el carácter absoluto del suceso relatado e incluyéndolo en una categoría más amplia que la del dolorido suceso individual. Esto revela, por un lado, cierta distancia de los autores respecto del enunciado, y por otro, pone de manifiesto un costado didáctico en las letras. Ambos aspectos son otra manera de señalar la funcionalidad del tango en relación con el medio: como si se tratara de articular lo individual con lo social o lo particular con lo general. Veamos algunos de los abandonos que encontramos en los tangos de este período:

Percanta que me amuraste en lo mejor de mi vida

P. Contursi, "Mi noche triste", 1917

Justo a los catorce abriles te entregaste a la farra

P. Contursi, "Flor de fango", 1917

Son macanas, no fue un guapo haragán ni prepotente
ni un cafishio de averías el que al vicio te largó;
vos rodaste por tu culpa y no fue inocentemente...

C. Flores, "Margot", 1919

[...] tus ilusiones dulces de mujer,
como las rosas de una loca orgía
las deshojaste en el cabaret

F. García Jiménez, "Zorro gris", 1920

[...] hoy no tiene pa' ponerse ni zapatos ni vestidos,
anda enferma y el amigo no aportó para el bulín

P. Contursi, "El motivo", 1920

Se dio el juego de remanye cuando vos, pobre percanta,
gambeteabas la pobreza en la casa de pensión;
hoy sos toda una bacana, la vida te ríe y canta,
los morlacos del otario los tirás a la marchanta...

C. Flores, "Mano a mano", 1920

[...] percanta que ya no embroco porque con otro se fue

P. Contursi, "Ivette", 1920

¿Te acordás, Milonguita? Vos eras
la pebeta más linda 'e Chiclana

S. Linnig, "Milonguita", 1920

[...] ando muy solo y estoy muy triste
desde que supe la cruel verdad

A. Vacarezza, "La copa del olvido", 1921

Pero tu inconstancia loca
me arrebató de tu boca...

J. González Castillo,
"Sobre el pucho", 1922

[...] al calor del querer de una piba
que fue mía, mimosa y sincera,
y una noche de invierno fulera
hacia el cielo de un vuelo se fue

C. Flores, "El bulín de la calle Ayacucho", 1923

Desde el día que te fuiste
siento angustias en mi pecho

P. Contursi, "La cumparsita", 1924

Siendo buena eras honrada
pero no te valió nada,
que otras cayeron igual

A. Navarrine, "Galleguita", 1924

La mujer que yo quería con todo mi corazón
se me ha ido tras un hombre que la supo seducir

J. A. Caruso, "Sentimiento gaucho", 1924

[...] cuando vi el cantor aquel
que a los labios de la infiel
como abrojo se prendió

F. Brancatti y J. M. Velich, "Amigazo", 1924

Está muy triste desde aquel día
que su hija mala dejó el hogar...

A. Vacarezza, "Talán... talán...", 1924

La quería inmensamente,
pero ella fue perjura...

E. P. Maroni, "Cicatrices", 1925

Hoy ya libre 'e la gayola y sin la mina

F. A. Marino, "El ciruja", 1926

Se fue contigo, de mi novela
la última risa de la juventud...

F. García Jiménez,
"Tus besos fueron míos", 1926

No sé por qué te alejaste de mí...

J. Fernández Blanco, "El abrojito", 1926

Pero bien dicen que la cabra al monte tira...

L. Bayón Herrera, "Un tropezón", 1927

[...] mientras me fui a otro pago
me basureó la infiel...

J. Navarrine, "A la luz del candil", 1927

Sos un biscuit de pestañas muy arqueadas,
Muñeca brava, ¡bien cotizada!
Sos del Trianón... del Trianón de Villa Crespo
milonguerita, ... juguete de ocasión...

E. Cadícamo, "Muñeca brava", 1928

De pena la linda piba
abrió bien anchas sus alas
con su virtud y sus galas
hasta el cielo se voló

L. Bayardo, "Duelo criollo", 1928

El tapao lo estoy pagando
y tu amor ya se acabó

M. Romero,
"Aquel tapado de armiño", 1928

Una noche te fugaste
del hogar que te cuidó

J. M. Aguilar, "Milonguera", 1929

Lo expuesto trata de representar la cantidad y la diversidad de tangos referidos al tema del abandono. Hay que resaltar que durante este período (1917-1929) son pocos los tangos que no responden a ese patrón narrativo.

Al enfrentarse a los tangos que tratan esta temática, muchos se han visto tentados por interpretaciones generalizadoras (entre los que nos incluimos) y las han realizado desde distintos puntos de vista. Martínez Estrada cree que la letra de los tangos está reemplazando el interés clandestino que poseía la danza en lo "untuoso, lúbrico, bailado con la ornamentación de cortes, corridas y quebradas", y afirma:

> Aún hoy la letra dice bien claro de su estirpe. En ella está la mujer de mala vida; se habla de la canallada, del adulterio, de la fuga, del concubinato, de la prostitución sentimental; del canfinflero que plañe. La joven más pura tiene en su atril ese harapo que antes fue vestido de un cuerpo venal. La boca inocente canta ese lamento de la mujer infame y no la redime, aunque ignore lo que expresa su palabra. Suena en su voz la humillación de la mujer[95].

Martínez Estrada cree que el tango se define por la danza, mientras que los textos aparecerían como meros subproductos despreciables, a los que, por otra parte, toma muy literalmente y sin posibilidad de segundas lecturas. Resulta extraño que un escritor y poeta minimice una poesía, aunque la juzgue mala, con denuncias moralistas.

Por su parte, Eduardo Romano encuentra en estas letras un enjuiciamiento a la vida nocturna y los placeres cabareteros, y hace concordar esta posición con la ética del radicalismo cuestionando al régimen conservador, al que define como la política antinacional de la oligarquía aliada con los intereses foráneos. Romano describe el conjunto de los tangos de la época de la siguiente manera:

> La poesía del tango vira entonces hacia un enjuiciamiento de las locas ambiciones que llevan a ciertas muchachas del su-

> burbio a dejarse seducir por las luces del centro, abandonando el hogar y los afectos familiares. De eso se ocupan "Pobre paica" y "Flor de fango", de Pascual Contursi; "Margot" y "Mano a mano", de Celedonio Flores; "Milonguita", de Samuel Linnig; "Zorro gris" de García Jiménez; "Milonguera", de José M. Aguilar, etc. Pero tal censura abarca también a los jóvenes que prefieren la vida licenciosa del cabaret a la sacrificada y laboriosa, según se comprueba en una lectura de "Muchacho" y "Nunca es tarde", del "Negro" Flores; "Haragán", de Manuel Romero y Bayón Herrera; "Viejo rincón", de Roberto Cayol; "Niño bien", de Roberto Fontaina y Víctor Soliño, etcétera[44].

Romano ve en el tango de esta época una instancia de censura moral de costumbres corrompidas y hace concordar esta posición con una postura política de crítica a las clases dominantes. Creemos que los temas que recorren estos tangos elaboran una problemática más amplia y menos moralista, puesto que costumbres corrompidas hubo siempre, y sin embargo, no siempre el tango las ha reprochado. No parece que el éxito masivo que comienza a adquirir el tango y la profundidad de la relación que establece con su público tengan algo que ver con una posición admonitoria de crítica hacia las costumbres de algunas jóvenes y algunos vagonetas. Por otra parte, los temas referidos puntualmente a las Milonguitas son sólo una parte de un fenómeno mayor.

Noemí Ulla, en cambio, frente a los mismos emergentes realiza un análisis con otras dimensiones. En principio establece otra escena pasible de interpretación más allá de lo manifiesto del relato y señala a los poetas populares como observadores y portadores de categorías de análisis que los dotan de un compromiso frente a la realidad que describen. La conclusión inicial que deriva esta autora de los primeros letristas es la visión de una ciudad dividida en dos categorías manifiestamente franqueables: *el suburbio-paraíso perdido* y *el centro-la perversión*. El elemento que se traslada de una categoría a la otra es la *milonguera*, y la energía del proceso es la sexualidad. Ulla señala diversos modelos de franqueamiento

en los cuales vislumbra mayores o menores grados de responsabilidad de las "milonguitas" que deciden libremente dedicarse a esa vida o de los "magnates" que las hacen caer, y mayores o menores grados de conciencia de clase de los poetas que describen esas situaciones. Al sintetizar, expresa:

> Señalé actitudes compasivas o sensibleras, posturas de rechazo, frente a lo que sintió [el letrista] como inauténtico, recordación del pasado humilde, oponiéndolo al actual mundo de artificio, pronósticos de decadencia, culpabilidad del hombre unas veces, la nueva vida asumida por responsabilidad propia y elección propia de Milonguita[97].

Por otra parte, la escritora también señala un cambio final en el arquetipo de Milonguita:

> Finalmente, estos creadores populares que perciben el cambio de la mujer arrabalera, señalan una solución ante lo que impugnan, ante el cambio. ¿Qué impugnan? [...] Estos poetas populares intuyen, sugieren o gritan una solución: el regreso al barrio y a la madre.

Aunque no esté totalmente de acuerdo con los poetas, ella cree que esta última es su propuesta.

Coincidimos con la actitud de buscar una estructura generalizadora que permita la inclusión de la diversidad de conductas individuales cantadas en infinidad de letras de tangos, pero no con sus conclusiones.

Veamos ahora nuestra posición. Lo descripto por esta autora es una parte del fenómeno. El tema del abandono femenino es más amplio, engloba a las Milonguitas, a las mujeres que abandonan a los hombres sin ir a parar a los cabarets, las traiciones individuales que tienen venganza individual, las que se enferman o se mueren, es decir, se van de la vida o de la salud, etc. La categoría mayor no es la milonguera, sino el abandono femenino. Tratemos de explicitar el fenómeno más amplio, el abandono, para después sí adentrarnos en el tema de Milonguita.

La temática es vasta y coincidente. Los poetas, hombres en su totalidad, marcan muchas formas posibles de abandono femenino; muchas veces son ellos los abandonados y reaccionan mal, pero también registran con pena otros tipos de alejamientos.

Estos vates perciben sucesos de la realidad con singular amplitud y creemos que el señalamiento del fenómeno es tan masivo y generalizado que podría estar indicando algo más que una simple queja por un hecho individual. Si bien la prostitución era un hecho cotidiano en el Buenos Aires de aquellos años, las historias narradas no son sólo de jovencitas "caídas" en la mala vida. El elemento común, cual telón de fondo, no refleja traiciones o historias de milongueras, sino que constituye un *movimiento* femenino. Es probable que los poetas hayan registrado sucesos sin estar totalmente conscientes de lo que acontecía. Nuestra hipótesis es que, más allá del drama concreto y personal al que hacían referencia, también pusieron en evidencia el devenir de un cambio histórico: *registraron el movimiento que implicó el cambio de posición de la mujer en el mundo o, al menos, del lugar que tenía en el mundo en relación con los hombres.*

En épocas de crisis los más poderosos le hacen pagar a los más débiles el dolor del cambio. El poder, dentro de esos hogares migrantes de origen mayoritariamente campesino, y por lo tanto conservador, estaba indudablemente del lado de los hombres. Es de suponer que la terrible fractura geográfica e histórica a la que fueron sometidos por el proceso migratorio permitió un reacomodamiento de los roles y los valores. Es probable que esa fractura haya facilitado a los seres más débiles, las mujeres, la posibilidad de deslizarse por esa grieta para tratar de ocupar un nuevo lugar en el mundo, un lugar de mayor libertad. El movimiento percibido por los poetas es el que las mujeres realizaron para desembarazarse de la tutoría masculina absoluta a la que estaban sujetas. Tal vez no hayan logrado esta independencia las esposas de aquellos inmigrantes, pero sí sus hijas, heroínas e inspiradoras de muchas letras de tangos de esa acción liberadora.

Para subrayar que este movimiento no está caracterizado sólo con implicaciones morales, surgen también otros indicadores que podríamos llamar de tipo "laboral". En algunos tangos aparecen menciones a mujeres trabajadoras incluidas en estructuras productivas organizadas. Entre las alusiones referidas al trabajo femenino sobresalen:

Rumbeando pa'l taller va Josefina...

F. García Jiménez, "Lunes", 1923

Decime si conocés la armonía,
la dulce policromía de las tardes de arrabal,
cuando van las fabriqueras
tentadoras y diqueras bajo el sonoro percal

C. Flores, "Muchacho", 1924

Cómo tose la obrerita por las noches...

J. De Grandis, "Cotorrita de la suerte", 1927

Procurando que el mundo no la vea
ahí va la pobre fea camino del taller...

A. Navarrine, "Fea", 1928

Ésta es una fuerte señal que va marcando el camino liberalizador que habían emprendido las mujeres y pone de manifiesto que el proceso que señalan estos tangos está lejos de ser solamente un reproche moral o un desborde sentimental.

Ahora bien, ¿por qué, dentro del proceso de reposicionamiento femenino, los poetas describen tantas historias de Milonguitas? Desarrollaremos este tema de manera cronológica.

En "Mi noche triste" (1917), de Contursi, canción inaugural que signó con su impronta buena parte del género, el

poeta describe de manera elocuente el dolor de sentirse abandonado; pero más allá de las certeras metáforas utilizadas, la canción incluye otros temas, por ejemplo en su primera estrofa:

Percanta que me amuraste en lo mejor de mi vida
dejándome el alma herida y espinas en el corazón,
sabiendo que te quería, que vos eras mi alegría
y mi sueño abrasador; para mi ya no hay consuelo
y por eso me encurdelo pa' olvidarme de tu amor

El primer verso podría dividirse en dos: "percanta que me amuraste" y "en lo mejor de mi vida". Hay allí una coincidencia temporal que amplifica la divergencia semántica. Él está pasando por un buen momento y no entiende por qué ella se va. También el poeta le adjudica un saber sobre su amor ("sabiendo que te quería...") y sobre el destino de ese amor (ella). Entonces su asombro es grande, pues si ella sabía que la quería y que era el objeto de su amor, ¿por qué se va? ¿Qué es lo que puede estar pasando para que una mujer se vaya aunque un hombre la quiera? ¿Qué otra cosa puede anhelar una mujer más que ser amada por un hombre? El personaje del relato sólo sabe de su amor, no sabe del de ella, ni siquiera sospecha que ella pudiera desear otra cosa, y, en realidad, tampoco le interesa saberlo (*me encurdelo*).

El poeta desconoce lo que quieren las mujeres. En "De vuelta al bulín", frente a una situación similar, expresa:

Te busqué por todo el cuarto
imaginándome, mi vida
que estuvieras escondida
para darme un alegrón

Parece obvio que si la mina lo dejó y él cree que le está haciendo una broma, lo menos de lo que puede hablarse es de desconocimiento.

En otros tangos, Contursi trata de encontrar respuestas a esa insistente actitud que tienen las mujeres de abando-

nar(lo): en "Ivette" (1920) enumera pruebas de amor entregadas —objetos, versos, robos— y también se pregunta: "qué te ha de dar ese otario que tu viejo no te ha dado". Por una parte, comprueba que sus ofrendas no alcanzaron para retenerla, y por otra desconoce la causa de la tentación, de modo que vuelve a quedarse sin respuesta frente a los motivos de la "juida". En "La mina del Ford" hace un listado de regalos materiales, pero el humor puesto en juego desdibuja con ironía el deseo femenino con objetos fuera de su alcance ("...que venga el mucamo corriendo apurado y diga: ¡Señora! Araca, ¡está el Ford!"). Contursi no cree que el abandono de las mujeres esté motivado por la búsqueda de lujos o confort, pero al mismo tiempo no dispone de otra respuesta. Su posición podría sintetizarse como de ignorancia y posterior desconcierto frente a los siguientes interrogantes:

- ¿Por qué la voluntad masculina ya no es absoluta?
- ¿Qué quiere una mujer?

Samuel Linnig en su tango "Milonguita", un "capolavoro" de 1920, pinta en una parábola perfecta la trayectoria de Estercita, quien va desde la simpleza y la inocencia hasta el encierro en una situación final de tristeza y prostitución:

¿Te acordás, Milonguita? Vos eras
la pebeta más linda 'e Chiclana,
la pollera cortona y las trenzas,
y en las trenzas un beso de sol.
Y en aquellas noches de verano,
¿qué soñaba tu almita, *mujer,*
al oír en la esquina algún tango
chamuyarte bajito de amor?...

El poeta se pregunta por los sueños de esa muchacha que fue seducida por un mensaje de amor que le llegó a través de un tango e ignora el objeto de su búsqueda. También Fernández Blanco nos confiesa su desconocimiento de los

motivos del abandono sufrido; por ejemplo, en "El abrojito" (1926), se pregunta:

... por qué te fuiste, ingrata, del nido...
[...]
No sé por qué te alejaste de mí...

En los casos citados los poetas no saben lo que quieren las mujeres, pero debemos señalar que la mayoría de los poetas *sí saben*, o *creen saber*, lo que ellas desean. Hay certezas rotundas acerca del objeto de búsqueda femenina, como la que pinta Celedonio Flores en "Margot" (1919):

Son macanas: no fue un guapo haragán ni prepotente
ni un cafishio de averías el que al vicio te largó;
vos rodaste por tu culpa, y no fue inocentemente...
¡berretines de bacana que tenías en la mente
desde el día en que un magnate cajetilla te afiló!

El que así habla es el damnificado, y por lo tanto carga las tintas al juzgar a Margarita, pero queda claro lo que él cree que ella desea.

La mayoría afirma saber lo que quieren las mujeres: lujos, buena vida, diversiones, alejarse de la pobreza o algún hombre que les permita el acceso a tales fines.

Con mayor o menor compromiso personal con la acción relatada, con mayor o menor culpa adjudicada a las mujeres, en todos los casos siempre hay un *disvalor* atribuido a la conducta femenina. Esto se da en la mayoría de los relatos y queda claro que más allá de los juicios y reproches masculinos, los hombres no reconocen el derecho de las mujeres a hacer su vida o, simplemente, a tomar decisiones de manera independiente.

Ahora, ¿por qué la mayoría son relatos de vidas de mujeres que se empeñan en alejarse de la "norma honrada"? ¿Es que la vida de las abnegadas esposas no posee el atractivo suficiente para ser cantada? Tal vez lo que se percibe es el movimiento que se produce al ponerse en juego un deseo fe-

menino independiente del deseo de los hombres; esto, para aquella época, adquiere ribetes de escándalo, porque lo que "hacían" esas mujeres era simplemente alejarse del poder masculino y expresar su propio deseo. No hay registro de las abnegadas esposas porque éstas se mantenían en sus lugares sin cuestionar ninguna instancia de poderes establecidos.

Ante la cantidad de tangos referidos al mismo tema es preciso reconocer la fascinación que estos cambios provocaba en los hombres. Se fascinan pues no comprenden los motivos de esa conducta, y ante la incomprensión intentan su descripción a través de viejos modelos. Pero la única pauta de conducta conocida de independencia femenina, tanto desde el plano de las relaciones sociales como el del placer, se representa en la prostituta. Así, para describir la razón de la conducta de estas mujeres los varones no tuvieron otra opción: sólo pudieron apelar a la enfermedad, la muerte o la prostitución.

Por otra parte, no cabe duda de que existían fuertes resistencias a reconocer la igualdad de las mujeres en el campo de la sexualidad, e incluso es probable que resultara inaceptable la existencia de una sexualidad femenina independiente de las legalidades vigentes (matrimonio). Podemos ir aún más lejos y suponer que en la época de la prostitución legalmente instalada en la sociedad, los hombres ni siquiera imaginaran que pudiera existir el "placer femenino en la sexualidad" más allá del que ellos conocían en los prostíbulos ejercido por las profesionales (es decir, al servicio de su propio placer). Por lo tanto, cualquier aspecto relacionado con esa sexualidad, con esa libertad, y tomándose ellos como modelo, representaba el vicio.

De acuerdo con los registros de la época, podrían describirse las creencias y las prácticas de la sexualidad en el mundo masculino como sometidas a una doble moral y divididos los ámbitos de su ejercicio: por un lado, quedaba limitada al hogar y atada a los prejuicios de la época la sexualidad más convencional. Por el otro, se encontraba fuera del hogar la sexualidad más liberada y desprejuiciada. Por esa misma división de valores, no podía menos que con-

siderarse a la segunda como "vicio", y era ésta la sexualidad a la que veían encaminarse a toda mujer que se apartara de las normas tradicionales establecidas o que simplemente iniciara un camino de libertad respecto de los hombres.

La doble moral masculina se asienta en una división estructural del sujeto varón, quien aprende a considerar a las mujeres del hogar como sujetas al imperio del tabú del incesto. Facilitada por esa caracterización básica, comienza un proceso en virtud del cual el mundo de las mujeres comienza a dividirse en dos: la "santa", imagen heredera de la madre que puede deslizarse hacia la de la esposa (madre de sus hijos), y las otras, las de afuera, las de la calle, con las que se puede gozar sin conflictos, es decir, las mujeres que funcionaban en su imaginario como putas. El éxito del mecanismo reside en el mantenimiento de ambas imágenes separadas e incontaminadas. La unificación de las dos imágenes resultaría catastrófica para el sujeto, se conmoverían los sólidos cimientos sobre los que se asienta la posibilidad del vivir armónico: el hogar, con todos sus valores edificantes, y el sexo, fuera del hogar, con la capacidad explosiva del goce. Entonces, la interpretación de Ulla acerca del pedido de los poetas para que las Milonguitas regresen al barrio y a la madre, suena irreal. Nadie podría pedir semejante cosa. Cuanto más separadas, mejor. Y esto no es un problema que aqueje sólo al tango o al hombre de Buenos Aires, ni siquiera es un problema exclusivo del mundo moderno. Platón, en el siglo V a. C. hace decir a Glaucón en un hipotético diálogo con Sócrates:

> ¡No, por Zeus! No debemos dejar, Sócrates, que el placer sensual se mezcle con el amor verdadero[38].

Los poetas, hombres al fin, frente al movimiento de liberación observado en el campo femenino adoptaron una cerrada actitud moralista con posiciones personales que tuvieron diferentes características, como por ejemplo, la irritación:

¡Me revienta tu presencia,
pagaría por no verte!

C. Flores, "Margot", 1919

la incomprensión:

No comprendo vida mía
cómo has podido engrupirme así

P. Contursi, "De vuelta al bulín", 1917

la comprensión paternalista:

Era el intenso frío de tu alma
lo que abrigabas con tu zorro gris

F. García Jiménez, "Zorro gris", 1920

la negación: los que creen que el verdadero deseo de las Milonguitas era quedarse:

Hoy darías toda tu alma
por vestirte de percal

S. Linnig, "Milonguita", 1920

Yo sé que hasta el alma dieras
por volver a ser lo que eras...

A. Tagini, "Mano cruel", 1929

En ningún caso aparece el reconocimiento a la libertad de elección de las mujeres, sólo se expresan las variaciones del rechazo.

Pero aún cabría formularse otra pregunta: ¿por qué todo comenzó con "Mi noche triste"? ¿Qué tuvo este tango de especial para disparar semejante proceso?

Primero habría que señalar una diferencia crucial. En la última década del siglo XIX y los primeros años del XX, las

letras de los tangos que proliferaban tenían una estructura común: eran monólogos. Procaces, prostibularios o decentes, poseían el rasgo común de centrar el discurso en el relator; autorreferenciales, autopromocionales, en fin, solipsistas: *Yo soy el taita del barrio...* ("Don Juan", 1900), *Soy hijo de Buenos Aires...* ("El porteñito", 1903), *Yo soy la morocha...* ("La morocha", 1905), *Soy el taita de Barracas...* ("El taita", 1907), *Yo tengo una percantina...* ("Cuerpo de alambre", 1910), etc. La gran ruptura que se produce con "Mi noche triste" es la introducción de la segunda persona: en vez de "yo", el "tú" o el "vos", es decir, se inicia el diálogo; explícito en algunos casos o interiorizado en la mayoría de los relatos. La primera persona sobrevivirá en algunos tangos, pero en su inmensa mayoría se establecerá la apelación a otra persona como estructura central. Es una apertura hacia el "otro", sobre todo hacia tantos "otros" necesitados también de reconocimiento. Es una pequeña diferencia, tal vez insignificante, pero la consideramos de capital importancia, puesto que sobre ese diálogo se construirá el poder integrador que manifestarán las letras de tangos a partir de 1917.

También habría otra manera de marcar la novedad que aporta "Mi noche triste". Antes de componer esa obra, Contursi se ganaba la vida como cantor y letrista; había escrito las letras de "El flete", de Vicente Greco, "La biblioteca", de Berto, "El matasanos", de Francisco Canaro, y "El cachafaz" y "Champagne tangó", de Manuel Aróstegui. En este último, Contursi señalaba:

Se acabaron esas minas
que siempre se conformaban
con lo que el bacán les daba
si era bacán de verdad.
Hoy sólo quieren vestidos
y riquísimas alhajas,
coches de capota baja
pa' pasear por la ciudad.
Nadie quiere conventillo
ni ser pobre costurera,

ni tampoco andar fulera,
sólo quiere aparentar;
ser amiga de fulano
y que tenga mucho vento,
que alquile departamento
y que la lleve al Pigall

Citado por HORACIO SALAS[99]

Salas afirma que estas letras pasaron sin pena ni gloria hasta que se le ocurrió agregarle letra al tango "Lita", de Samuel Castriota, con el título de "Mi noche triste". ¿Qué diferencia hubo entre "Champagne tangó" y "Mi noche triste" que justificara el éxito tan rotundo del segundo? Salas mismo sostiene que con este tango se comienza "a contar historias y a narrar sentimientos [...] al permitirse incluir sentimientos, al permitir que el protagonista llorase sus pérdidas, Contursi sensibilizó al tango, lo despojó de máscaras, lo humanizó".

Idea Vilariño también coincide en que "lo que inaugura Contursi para el tango es el tema del amor desdichado, y lo dice con ternura, delicadeza y emoción"[100]. Por su parte, Malena Barreiro-Armstrong[101] afirma que el personaje de "Mi noche triste" "no es el único que ha experimentado el 'amure', sin embargo, es el primero en confesarlo abiertamente". Y agrega: "Por tu valor, Pascual Contursi, te respetamos". A partir de la afirmación de esta autora podemos señalar que con esta confesión pública también comienza la construcción de una ética dentro del conjunto de las letras tangueras.

Sin dejar de lado las afirmaciones que describen acertadamente la poética y la ética que comienza con Contursi, y al detenernos a comparar el lugar adjudicado a la mujer en ambos tangos, vemos que en "Champagne tangó" lo que quieren las mujeres lo sabe y lo dice el relator, mientras que en "Mi noche triste" lo que quería la mujer era irse, pero, obviamente, su deseo no coincidía con el del poeta. Desde su ausencia, desde esa acción negativa (irse, no estar), ella expresa lo que quiere, su propio deseo, que es esencialmente distinto del deseo de él. Ya no aparece más como un objeto

en el discurso del otro; en "Champagne tangó" era un doble objeto: como mantenida y sin posibilidades de expresarse. En "Mi noche triste" la presencia femenina comienza, aunque paradójicamente a partir de su ausencia, a expresar algo distinto de lo que se decidía para ella sin su intervención. Convengamos en que ese "lugar ausente" creado por Contursi está altamente valorizado y cantado con un nivel de lirismo y sencillez que, a casi un siglo de su escritura y a pesar del limitado nivel del autor, conserva aún la enorme capacidad de emocionar. A partir de "Mi noche triste", el tango comienza a desplegar un espacio que permite la posibilidad de identificación a hombres y mujeres.

De estas ideas también podrían deducirse otras explicaciones para aquellas situaciones, bastante frecuentes, donde los hombres abandonados hacen amargos reproches a las mujeres que los dejaron y se dedicaron a la "vida fácil". Es como si los hombres dijeran: "¿cómo, no querés ser mi objeto y te vas a ser objeto de otros?". Pero lo que señalan los tangos es que la vida que habían elegido esas mujeres la habían elegido libremente, ya que no aparecen cafishios que las regenteen ni otras fuerzas que las sojuzguen, con excepción del destino mismo. Como señala agudamente Vilariño, "las versiones sórdidas de 'Mi noche triste', con inclusión de canfinfleros, no perduraron"; porque era claro que representaban un salto hacia atrás en la temática; significaba volver a la etapa en que las mujeres eran sólo objetos en el discurso masculino.

A partir de "Mi noche triste" se comenzó a escribir otra historia. Contursi no sabía lo que querían las mujeres, pero su tango sí.

Luego del movimiento de las mujeres hacia una mayor libertad registrado por los tangos de esta época, quedaría por ver cómo se asimiló la nueva situación.

Capítulo VIII

La reacción masculina: declinación del machismo

Durante los años 1917 a 1930, los tangos gozan de una creciente popularidad en la sociedad. Es pan de cada día lo que se canta y se escucha en teatros, cafés y por la radio. Hay un imaginario colectivo que registra, procesa y elabora. Posiciones sociales con las características que señalamos no resultan inocuas, por lo tanto no pueden pasar desapercibidas y comienzan a producir distintas respuestas. La modificación del lugar femenino en la sociedad induce, recíprocamente, a una transformación del lugar y de la imagen de la figura masculina. El perfil de los hombres que se aprecia en esa época comienza a sufrir un proceso de erosión. Creemos que este fenómeno fue positivo porque a través de las letras vemos cómo los hombres abandonaron un lugar rígido y estereotipado para ocupar otro más humano, con capacidad de sentir, de expresar sus sentimientos y, fundamentalmente, de reconocer el sentir de los demás.

Frente al proceso que implicaba el movimiento femenino expresado en los tangos registramos tres tipos de respuestas diferentes. Las denominamos: "El punto de vista femenino", "La bravuconada machista" y "La decadencia de los códigos machistas", y en realidad pueden ser consideradas como tres formas distintas de asimilar los cambios. También incluiremos el punto "Los modelos de guapo", debido a su relación con la temática aludida.

1. El punto de vista femenino

Comienzan a surgir tangos cuyos autores son hombres que asumen una voz femenina y argumentan en relación con los hombres. Tangos representativos de esta posición son:

- "Julián", J. Panizza, 1923.
- "Padre Nuestro", A. Vacarezza, 1923.
- "La mina del Ford", P. Contursi, 1924.
- "Qué vachaché", E. S. Discépolo, 1926.
- "Gloria", A. Tagini, 1927.
- "Arrabalero", E. Calvo, 1927.
- "Mama, yo quiero un novio", R. Fontaina, 1927.
- "Haragán", M. Romero y L. Bayón Herrera, 1928.
- "Lloró como una mujer", C. Flores, 1929.
- "Madreselva", L. C. Amadori, 1931.

Es característica del lenguaje decir y ocultar al mismo tiempo, y en muchos casos aquello que no está en el primer plano de la denotación, lo oculto, puede resultar más revelador que lo expuesto como evidente. Cuando los hombres *dicen* que las mujeres van en busca de lujos, placeres, buena vida y diversiones, al mismo tiempo *no dicen* que se van porque ellos no se los han proporcionado. Ocultándose detrás de una voz de mujer aparece una parte de lo no dicho por ellos. Igual que un disfraz que termina revelando un rasgo del disfrazado, los tangos escritos por hombres, pero puestos en boca de mujeres, traslucen finalmente algunas de las razones por las cuales los hombres creen que las mujeres se marchan. Esta manera indirecta de confesión resulta menos acusatoria y más aceptable para su narcisismo:

Piantá de aquí, no vuelvas en tu vida,
ya me tenés bien requeteamurada.
No puedo más pasarla sin comida,
ni oírte así decir tanta pavada.
¿No te das cuenta que sos un engrupido?
¿Te creés que al mundo lo vas a arreglar vos?

[...]
Lo que hace falta es empacar mucha moneda,
vender el alma, rifar el corazón,
tirar la poca decencia que te queda.
Plata, plata, plata... y plata otra vez...
[...]
Pero, ¿no ves, gilito embanderado,
que la razón la tiene el de más guita?
[...]
...Dame puchero, guardate la decencia...

E. S. Discépolo, "Qué vachaché", 1926

Salí de tu letargo, ganate tu pan,
si no yo te largo, sos muy haragán

M. Romero y L. Bayón Herrera,
"Haragán", 1928

Por eso, la mina aburrida de aguantar la vida que le di,
cachó el baúl una noche y se fue cantando así:
yo quiero un cotorro que tenga balcones
cortinas muy largas de seda crepé;
mirar los bacanes pasando a montones,
pa' ver si algún reo me dice: "¿Qué hacé?"

P. Contursi y E. P. Maroni,
"La mina del Ford", 1924

Decime si yo no he sido para vos como una madre
decime si me merezco lo que me pensás hacer.
Bajó el bacán la cabeza, y él tan rana y tan compadre,
besándole los cabellos lloró como una mujer

C. Flores, "Lloró como una mujer", 1929

Los hombres creen, aunque antes de reconocerlo se dejarían torturar, que las mujeres se van en busca de algo que

ellos no pueden darle porque ellos, en realidad, son idealistas petulantes, haraganes, desconsiderados y desagradecidos.

Quedaría todavía un rasgo discernible en estas letras, puestas en bocas femeninas, que deja al descubierto otro déficit masculino: la fantasía de conquistadores. En "Julián" y "Padre Nuestro", con estructuras similares, se cuentan historias donde el hombre se va con otra; la narradora femenina se siente desolada, expresa su enorme amor, asegura que lo esperará y que si en algún momento él decide regresar, será perdonado: esto es más bien una valorización del ego masculino por haber causado semejante amor y colateralmente muestra la fantasía de vivir una aventura sin sufrir las consecuencias.

Como variantes de ese narcisismo aparecen tres tangos en 1927, cuyos autores dibujan perfiles de mujeres valorizadas por su conducta; casi podría decirse que son las mujeres que les hubiera gustado tener. Por otra parte, los tres tangos dibujan perfiles masculinos valorados. Éstos son: "Gloria", "Mama, yo quiero un novio" y "Arrabalero":

[...] Desde el pique viejo te juné
la intención de quererme comprar,
pero yo soy de buen pedigrée...
¡a otra puerta andá a golpear!
¡Viejito, salud, podés espiantar!
que mi juventud no es flor pa' tu ojal;
la gloria que vos a mí me ofrecés
guardala mejor para otra mujer.
[...]
Mi pibe no es bacán de bastón
pero, has de saber, tiene corazón

A. Tagini, "Gloria", 1927

Mama, yo quiero un novio
que sea milonguero, guapo y compadrón.
[...]

Mama, si encuentro ese novio
Juro que me pianto aunque te enojés

R. Fontaina,
"Mama, yo quiero un novio", 1927

Ahora, aunque me faje,
purrete arrabalero,
ya sabe que lo quiero
con toda mi ilusión,
y que soy toda suya,
que es suyo mi cariño,
que nuestro será el niño
obra del metejón

E. Calvo, "Arrabalero", 1927

El último tango escrito por un hombre desde el punto de vista de la mujer considerado aquí es "Madreselva", de Luis César Amadori. Es un canto de amor sencillo y directo. Una simple metáfora que relaciona el florecer de la planta con el deseo de renacimiento del primer amor perdido (tal vez haya sido un tango hecho a medida para la película homónima dirigida por el mismo Amadori).

Dentro de este grupo hay un tango escrito efectivamente por una mujer, "Pero yo sé" (1928), que tuvo bastante trascendencia. Aquí Azucena Maizani no pone en juego ningún deseo específicamente femenino, sino que toma un punto de vista simétrico al de los hombres. Es un leve reproche a un hombre que vive de los placeres superficiales, sin reconocer que pena por no poder acceder al verdadero amor. Se podría decir que es exactamente el mismo tema mencionado en "Muchacho" (1924), de Celedonio Flores.

En el siguiente apartado veremos la segunda forma de elaboración masculina frente al cambio de posición de las mujeres.

2. La bravuconada machista

Esta posición es un exabrupto grotesco, humorístico en algunos casos, que trata de negar cualquier participación femenina en la vida de los personajes de los relatos. En algunas ocasiones se permitiría un acercamiento, pero sólo bajo estrictas condiciones. Representan esta idea:

- "Victoria", E. S. Discépolo, 1929.
- "Contramarca", F. Brancatti, 1930.
- "Canchero", C. Flores, 1930.
- "Justo el 31", E. S. Discépolo, 1930.

Un rasgo común marca el rechazo a la idea de un acercamiento de la mujer. No se trata de una posición homosexual, sino que para estos personajes las mujeres han representado una experiencia dolorosa. No quieren volver a repetir esa historia e intentan mantener a las mujeres alejadas de su vida o bajo condiciones imposibles, como en el caso de Celedonio Flores, que la acepta sólo si no se comporta como una mujer: "yo no quiero amor de besos, yo quiero amor de amistad" (?). Discépolo, por su parte, pone en evidencia su relación dolorosa con las mujeres en más de un tango. En "Justo el 31", su tango más grotesco, la fealdad de la mujer y lo ridículo de la situación son un guiño para decirnos que no se toma en serio la bravuconada: "gracias a que el Zurdo que es tipo derecho".

Las cuatro obras presentan el artificio común de la desvalorización de la mujer para solicitar la simpatía hacia el personaje masculino que relata:

¡Victoria!
¡Saraca, Victoria!
Pianté de la noria:
¡se fue mi mujer!...
Si me parece mentira
después de seis años
volver a vivir...

Volver a ver mis amigos,
vivir con mama otra vez...

E. S. DISCÉPOLO, "Victoria", 1929

¡China cruel!... ¿A qué has venido?,
¿Qué buscás en este rancho?
Si pa' mi fuiste al olvido
y vive ya más ancho
mi gaucho corazón.
Y esa flor que mi cuchiyo
te marcó bien merecida
la yevarás luciendo en el carriyo
pa' que nunca en la vida
olvides tu traición

F. BRANCATTI, "Contramarca", 1930

Ya ves que por ese lado vas muerta con tu espamento;
yo no quiero amor de besos, yo quiero amor de amistad.
Nada de palabras dulces, nada de mimos ni cuentos;
yo busco una compañera pa' batirle lo que siento
y una mujer que aconseje con criterio y con bondad

C. FLORES, "Canchero", 1930

Era un mono loco
que encontré en un árbol
una noche de hambre
que me vio pasar.
[...]
La aguanté de pena
casi cuatro meses
entre la cachada
de todo el café...

E. S. DISCÉPOLO, "Justo el 31", 1930

Decimos que este grupo de tangos representa una bravuconada machista porque es una forma casi delirante de imposición de la voluntad masculina sobre la posición que representa una mujer. Discépolo apela en ambos tangos a la ausencia, única manera que tiene de imponer su voluntad; Brancatti tiene que marcarle el cuerpo con un cuchillo, ya que no puede actuar sobre su "alma" o su voluntad, y finalmente, Celedonio Flores parece querer imponerle la castidad como condición para permanecer a su lado.

Este exabrupto intentaría expresar que frente al movimiento femenino que buscaba una mayor libertad, ellos, los hombres, podrían llegar a vivir sin las mujeres o sin que la falta pudiese alterar su propia independencia. Traducido a las leyes del juego del truco, estos tipos están cantando la "falta envido" con un cuatro.

3. La decadencia de los códigos machistas

Dentro de la literatura ligada al tango hay algunos temas que ejercen una curiosa fascinación: el problema de la prostitución organizada, por un lado, y el del culto al coraje masculino, por otro. Ambos se remontan al origen prostibulario del tango, pero dejan de tener vigencia a partir de la difusión de la letrística tanguera de manera masiva.

En relación con el primer tema los escritores definen conductas rufianescas, describen *modus operandi* de la explotación femenina y utilizan un sinnúmero de palabras como *lupanar*, *lenocinios*, *chinas cuarteleras*, *hetairas*, *vil comercio*, etc. En aquellos años Buenos Aires era un centro mundial de trata de mujeres, pero no es eso lo que cantaron los tangos. Lejos de hacer crónica social o policial, más bien prestan su andamiaje para que se articulen sobre él los grandes mitos necesarios para la integración social. Así, prácticamente no hay tangos con aceptación entre el público donde se mencionen temas del rufianismo o de la prostitución organizada. Las Milonguitas que trabajan en los cabarets lo hacen por su cuenta, y en sus orígenes algunas "han caído" o las "han

perdido" bacanes o magnates, aunque también muchas de ellas decidieron conscientemente dar el paso, pero detrás de estas conductas no se vislumbran las grandes organizaciones delictivas ni los rufianes individuales.

En el segundo tema, el valor masculino, se definen tipologías, conductas, genealogías, orígenes y se establecen minuciosas diferencias entre *guapos, compadres, malevos, compadritos, canfinfleros, cafishios, caften, rufianes, compadrones, malevitos, taitas, tauras, cuchilleros* y otros arquetipos cuyas diferencias parecen más literarias que reales. Parecería que todo aquel que escribe sobre tango se siente en la obligación de hacer su aporte a estas diferencias tipológicas, las cuales quizá deberían dirimirse en el campo de la filología más que en el de los perfiles humanos. El valor masculino tiene su cabida en el proceso de elaboración del tango, pero no es bajo estas expresiones que se manifiesta. Una cuestión ligada a este tema es el machismo, pero es necesario señalar que, lejos de ser lo mismo, representa justamente lo opuesto.

El machismo podría ser definido como una actitud discriminatoria, de carácter dominante, adoptada por los hombres en su relación con las mujeres. Estrictamente, podría decirse que es la caricatura prepotente de la conducta masculina. En el tango se refiere a un falso dominio de los hombres sobre las mujeres y es heredero de un tiempo mítico, que se remonta al nacimiento del tango en los prostíbulos y al tipo de relaciones que allí imperaba: el falso dominio de los hombres a través del dinero.

Una cosa es el valor de un hombre enfrentándose a otro o a la adversidad, que es lo que cantan los tangos, y otra muy distinta es la utilización de ese valor para sojuzgar a una mujer. En los tangos, cuando una mujer es herida, es para ejemplificar la conducta aberrante del agresor ("Por seguidora y por fiel")[102] y se enaltece la fidelidad femenina. Cuando una mujer traiciona merece la muerte, no una paliza. Las mujeres golpeadas aparecen en la letrística tanguera de la década del 60, ya terminado el ciclo vital del tango o en obras muy marginales. De todas formas, en los tangos considerados no surge el machismo de los golpes sino el del so-

juzgamiento, pero aun así estamos presenciando en estos años los estertores de este prejuicio.

Los rasgos que prefiguran el machismo sólo han quedado como piezas arqueológicas en la rigidez de los pasos del baile. El tango, bailado en la complejidad de su coreografía, es una danza ritual y celebratoria: en sus figuras, que originariamente eran fruto de la improvisación, fue quedando congelado ese tiempo mítico de falso dominio masculino.

Pero el baile (el tango fue la primera danza en imponer el abrazo como condición)[103] también heredó la densidad erótica de la relación corporal. Mafud define las figuras del tango como "manifestación sexual encapsulada"[104]. Pocas danzas populares aluden al sexo de manera tan directa y tan simbólica al mismo tiempo: los cuerpos tan cercanos prefiguran posiciones sexuales y, sin embargo, se muestran totalmente entregados al juego seductor del encuentro y del desencuentro eternos. En ese sentido Daniel Vidart apunta:

> No es una danza fácil ni bullanguera. No es un baile adjetivo y catártico. Es un rito, una ceremonia de iniciación, un enfrentamiento con las deidades de la carne, del deseo y de la desdicha[105].

El ritual celebratorio de las relaciones machistas queda estañado en las figuras de la danza, pero comienza a desaparecer definitivamente en la poesía de los tangos. En la década del 30 la axiología machista imperante comenzaba a resquebrajarse y las letras lo expresaban de manera más o menos explícita. En efecto, hay un grupo de tangos que surge en el lapso de cuatro años y que llega para dar por terminada esa actitud.

- "Malevaje", E. S. Discépolo, 1928.
- "Lloró como una mujer", C. Flores, 1929.
- "No aflojés", M. Battistella, 1931.
- "Ventarrón", J. H. Staffolani, 1932.
- "Secreto", E. S. Discépolo, 1932.

Veamos primero "Malevaje":

¡Decí por Dios que me has dao
que estoy tan cambiao,
no sé más quién soy!...
El malevaje extrañao
me mira sin comprender
me ve perdiendo el cartel
de guapo que ayer
brillaba en la acción...
¿No ves que estoy embretao,
vencido y maniao
en tu corazón?
Te vi pasar, tangueando altanera
con un compás tan hondo y sensual,
que no fue más que verte y perder
la fe, el coraje, y el ansia 'e guapear...
No me has dejao ni el pucho en la oreja
de aquel pasao malevo y feroz.
Ya no me falta pa' completar
más que ir a misa e hincarme a rezar...
Ayer, de miedo a matar
en vez de pelear
me puse a correr...
Me vi a la sombra o finao,
pensé en no verte y temblé.
¡Si yo que nunca aflojé
de noche angustiao
me encierro a yorar!
¡Decí por Dios que me has dao,
que estoy tan cambiao,
no sé más quién soy!

La riqueza creativa de Discépolo nos permite leer en "Malevaje" varias metáforas realmente ingeniosas y exuberantes de la situación. En principio surgen dos instancias: una masculina, el malevaje (colectividad de malevos) como testigo de la situación, y una femenina, sólo aludida por el

personaje (*decí qué me has dao / te vi pasar*). El sujeto, tironeado desde ambos extremos se plantea un problema de identidad:

[...] estoy tan cambiao
no sé más quién soy!...

Los testigos tampoco pueden dar fe porque:

[...] el malevaje extrañao
me mira sin comprender

En ese lapso ha ocurrido un cambio de identidad y nadie ha podido explicarlo. Durante el transcurso del tango se indican dos tiempos y en cada uno de ellos se suceden las acciones.

Ayer:

– *el pasado era malevo y feroz*
– *brillaba en la acción*
– *(era) de pelear*
– *si yo que nunca aflojé*

Hoy:

– *perdiendo cartel*
– *embretao, vencido y maniao*
– *(perdió) la fe, el coraje, el ansia 'e guapear*
– *en vez de pelear me puse a correr*
– *de noche angustiao me encierro a yorar.*

Parecería que semejante cambio se produjo sólo por la presencia de una imagen femenina que vio "pasar tangueando altanera / con un compás tan hondo y sensual". El suceso resultó suficiente para que no le dejara "ni el pucho en la oreja / de aquel pasao malevo y feroz".

Ver pasar a una mujer y que se provoque semejante cambio es ya una situación desmesurada. Esa exageración

nos dice que Discépolo estaba ironizando sobre los caducos códigos machistas que subyacían en el relato y que ya percibía con rasgos de caricatura.

El tango es un terreno muy poco fértil para el humor. Las pocas obras cómicas que se han escrito son lamentables, y algunas han sobrevivido gracias a que fueron cantadas por Gardel. El escaso humor existente en el tango es un humor corrosivo que inocula Discépolo bajo diferentes máscaras y que usa como un fino trazo para resaltar conductas contrapuestas. Con el humor Discépolo marca la distancia que existe entre el bien y el mal, la belleza y la fealdad, el ayer idealizado y el hoy real e inapelable, y entre el dolor y el amor, sentimientos con una frecuente ligazón en su obra. El entrelazamiento del humor en situaciones de honda dramaticidad constituyen las bases con que Discépolo construye el "grotesco" y lo utiliza como andamiaje en muchos tangos y obras de teatro, que aparecen en algunos casos bajo la autoría de su hermano[106]. La fórmula invertida del grotesco utilizada en "Soy un arlequín"[107] evidencia el carácter protector de la risa, pues gracias a ésta se evita llegar, en la hondura, a un dolor insoportable:

¡Cuánto dolor
que hace reír!

E. S. Discépolo, "Soy un arlequín", 1928

De todas formas, Discépolo usa el humor sólo hasta el año 30, luego su obra se torna sombría.

En relación con "Malevaje", para completar el cambio producido, afirma que:

Ya no me falta pa' completar
más que ir a misa e hincarme a rezar...

La situación es tan desmedida que, generalmente, se la ha interpretado como la metáfora de un enamoramiento con el estilo desmesurado que posteriormente será distintivo de

los boleros. Es probable que las asociaciones significantes se hayan disparado hacia la sensualidad del tangueo altanero o del guapo enamorado y no tanto hacia la contraposición risueña del malevo en misa. Pero es muy posible que luego de difundirse este tango, la solemnidad de algunos patrones de conducta haya comenzado a verse como meras formas vacuas y ridículas.

También Pujol señala el carácter rupturista de este tango:

> No es una letra machista, como podría deducirse de una lectura superficial, sino más bien todo lo contrario. "Malevaje" ridiculiza el código del coraje, que resulta anacrónico en la cultura urbana de finales de los años 20[108].

El análisis de los otros tangos del grupo no hace más que reafirmar esa posición. Por ejemplo, en "Lloró como una mujer", desde el título mismo se plantea una acción que hubiera estado prohibida tiempo atrás; no la acción misma, sino la exhibición pública del llanto masculino ("Yo sé que un hombre no debe llorar")[109].

En los tangos "No aflojés" y "Ventarrón", también se relata la venida a menos de guapos y la pérdida y desaparición de los valores que los sustentaban. La responsabilidad del cambio es adjudicada al paso del tiempo.

El último tango perteneciente a esta categoría es "Secreto", también de Discépolo. Si bien el esquema es el mismo que el de "Malevaje" (una vida que se arruina por una mujer), aquí la historia es más carnal y dramática. Hay un hogar destrozado por la presencia de "otra" y la vida de un hombre que se envilece al no poder resistir esa enfermiza atracción.

En el conjunto de las letras analizadas, se verifica el fin de la vigencia de estos códigos ya anacrónicos. Las argumentaciones encarnadas en las mismas letras son las siguientes:

- los códigos machistas han perdido vigencia porque el tiempo ha pasado y quedaron definitivamente desactualizados ("No aflojés", "Ventarrón"),
- porque se han vuelto ridículos frente a los verdaderos sentimientos de las personas ("Malevaje"),
- porque no contemplan la variedad de problemas que pueden existir en la vida de un hombre ("Secreto"),
- porque los hombres se animan a expresarse con mayor libertad ("Lloró como una mujer").

Si contrapusiéramos las formas de expresión de los sentimientos masculinos a través del tiempo, veríamos el paso de la prosopopeya de "Mi noche triste" (1917) a la denotación directa de décadas posteriores en donde se expresan libremente todos los sentimientos:

[...] si vieras la catrera cómo se pone cabrera
[...] mi cotorro y lo veo desarreglado, todo triste
[...] el espejo está empañado y parece que ha llorado
[...] la lámpara del cuarto también tu ausencia ha sentido porque su luz no ha querido mi noche triste [alumbrar

P. Contursi, "Mi noche triste", 1917

[...] la quería inmensamente...

E. P. Maroni, "Cicatrices", 1925

Yo tomo porque sí, de puro curda...

A. Aznar, "De puro curda", 1957

¡Sol de mi vida!... Fui un fracasao...

E. S. Discépolo, "Confesión", 1930

[...] por eso no has de extrañarte si alguna noche, borracho
me vieras pasar del brazo con quien no debo pasar

F. GORRINDO, "Las cuarenta" , 1937

La abolición de los códigos machistas en el tango sería la última reacción masculina en el intento de asimilar los cambios producidos a causa del reacomodamiento social de la mujer.

4. Los modelos de guapo

El tango es una mirada masculina sobre la vida, sus vicisitudes y el propio rol de los poetas en tanto hombres insertos en la dramática del vivir. Hemos visto el acomodamiento en su autopercepción para asimilar los cambios registrados por la nueva posición femenina en la sociedad, pero sería interesante observar ahora aquellos tangos que explícitamente describen perfiles masculinos y analizar las características con las que son descriptos. Sólo nos detendremos en los que referencian en especial a estos caracteres, porque implícitamente la mayoría de los tangos deja traslucir definiciones de hombre. Con esto no pretendemos profundizar en la totalidad del concepto de "lo masculino", sino más bien trabajar sobre ciertas construcciones que se han elaborado y llegaron a ser una suerte de arquetipos de virilidad que representaron, de manera exagerada, rasgos que se dan como partícipes supuestos de la constitución de un sujeto masculino.

Trabajaremos sobre el siguiente grupo:

- "El taita del arrabal", M. Romero y L. Bayón Herrera, 1922.
- "Patotero sentimental", M. Romero, 1922.
- "El rey del cabaret", M. Romero, 1923.
- "Nubes de humo", M. Romero, 1923.
- "Calandria", J. A. Caruso, 1926.
- "El ciruja", F. A. Marino, 1926.

- "Mala entraña", C. Flores, 1927.
- "Niño bien", R. Fontaina y V. Soliño, 1927.
- "Compadrón", E. Cadícamo, 1927.
- "Dandy", A. Irusta y R. Fugazot, 1928.
- "No aflojés", M. Battistella, 1931.
- "Ventarrón", J. H. Staffolani, 1932.
- "El tigre Millán", F. Canaro, 1934.
- "Guapo y varón", M. Romero, 1937.
- "El cuarteador", E. Cadícamo, 1941.
- "Eufemio Pizarro", H. Manzi, 1947.

Primero trataremos de despejar los extremos. Existen sólo dos personajes que tienen trabajo en el sentido tradicional del término: "El cuarteador" y "Eufemio Pizarro" (carrero). Curiosamente los dos surgen en la década del 40, cuando el tango adquiere un nuevo tono en el tratamiento de los temas. En este caso se describen perfiles de hombres más "serios" en su relación con la vida, aunque a pesar de ello no dejan de correr la misma suerte que el resto de los guapos.

Desde el otro extremo surgen las caricaturas; son los que tratan de definir la hombría a partir de lo que no debe ser: "Compadrón" (compadrito a la violeta), "Dandy" (confidente, batidor), "Niño bien" (pretencioso, engrupido y con afán de figurar) y "Mala entraña" (jugador, insensible y al que se le augura un mal fin).

Otros dos tangos describen a seductores arrepentidos: "Patotero sentimental" y "Nubes de humo". Romero, autor de ambos, parecería querer demostrar que quienes son desleales o injustos con las mujeres terminan recibiendo su castigo.

Finalmente, nos instalamos frente al grupo central de tangos que señalan las características con que son investidos estos personajes. Primero surgen las definiciones y se los denomina guapos, compadres, malevos o taitas; calificativos que se oponen a otras caracterizaciones peyorativas y no cumplen con los requisitos de la hombría: compadrones, compadritos, maulas, niños bien o simplemente mala entraña. En una segunda instancia se le adjudican caracteres físicos, psíquicos y actitudinales.

Las condiciones necesarias para formar parte del grupo de los guapos son: la pinta, el coraje, poseer alguna habilidad seductora, tener éxito con las mujeres y mantener una cierta distancia para con los demás. En efecto, salvo el Tigre Millán que era feo, todos los demás son delineados con atractivos: son buenos mozos, tienen estampa, son machos lindos, morochos, peinados a la gomina o con la melena recortada. Además, al referirse a la valentía se habla de: fuertes, valientes, guapos, varones, patrón por coraje, mentado en el hampa y afrontan la muerte con serenidad. También poseen alguna habilidad en el baile, en el canto o con el cuchillo, y son vistos como exitosos entre las mujeres, siempre y cuando hablemos en general, porque al pasar a particularizar su relación con una mujer específica, se verá que esta condición no se mantiene. Su actitud hacia los demás puede ser de indiferencia, altivez, arrogancia, insensibilidad u hosquedad; también se dice que su presencia impone obediencia y llega a ser definido como señor del arrabal.

Éstos parecerían ser los atributos de la hombría. Pero todas las historias de guapos terminan mal, y la gallardía y la prestancia se desmoronan. En la mayoría de los casos quien vulnera estos rudos caracteres es una mujer, pero también hay guapos que caen por el paso del tiempo, la pérdida de algunos valores o su propia soberbia.

Todas las historias terminan con la muerte, el llanto, la cobardía, la vejez, el fracaso y la cárcel.

A través de estas descripciones el tango pone de manifiesto dos aspectos: la expresión de algunos arquetipos, con la valorización de ciertos rasgos, y la exageración con que éstos son pintados. Lacan, al hacer referencia al carácter masculino, dice:

> Les hago observar en esta ocasión que eso quiere decir que, en tanto que es viril, un hombre es siempre más o menos su propia metáfora. Esto es incluso lo que pone sobre el término de virilidad esa especie de sombra de ridículo, la que a pesar de todo hay que poner de manifiesto[110].

Se hace evidente que en estos tangos se expresan ambos aspectos: el intento metafórico de construir un modelo original y la ridiculez que comportan esas exageraciones.

Pero, en última instancia, estas letras en su conjunto indican que todo alarde se transforma en su opuesto y, por lo tanto, los tangos definirían la hombría de manera indirecta, como algo que no debería pregonarse, sino matenerse reticente y no ostentarse. Desde la negatividad, desde lo que no debe ser, comienza el tango a configurar una ética que luego se desplegará también en otros temas.

Capítulo IX

El fin de las ambiciones desmedidas: "Hacerse la América"

Creemos que la temática que abordan los tangos del "quinquenio misho" (1930-1935)[111] tiene menos que ver con la queja por la *mishiadura*, consecuencia de la crisis capitalista de 1929, que con la elaboración de una situación local determinada sólo tangencialmente por la economía. La columna vertebral de este período son los tangos de Discépolo. Galasso y Dimov[112] han realizado un excelente análisis sobre este poeta. Galasso profundizó el carácter de representación social que adquirieron los conceptos incluidos en sus obras, y Dimov ha examinado su estructura psíquica y su patología para explicar las razones por las cuales Enrique consintió en ser despojado de la paternidad de obras teatrales[113] que expresaban el "grotesco", concepción estética fundamental en la historia del teatro argentino.

La obra de Discépolo es tan rica y compleja que admite muchas lecturas diferentes. Abordaremos sus tangos (y los de otros autores) en un nivel más básico e independiente de la conformación de la crisis económica. Intentaremos analizarlos como emergentes de la búsqueda de acomodamiento de los habitantes de Buenos Aires luego del desmesurado cambio que produjeron tanto la inmigración como las migraciones internas. En los tangos de ese período encontramos indicios suficientes para realizar interpretaciones que ponen de relieve situaciones más densas que los comentarios acerca de la miseria imperante y sus efectos de descomposición moral en las relaciones sociales. Creemos que con estos tan-

gos el grueso de la población migrante podía realizar ajustes entre las fantasías premigratorias y la aceptación de la realidad efectivamente encontrada, la que, seguramente, estuvo muy lejos de aquellos ideales.

Dividiremos el análisis en tres partes. La primera será una introducción al problema, un acercamiento metafórico para obtener algún hilo conductor que pueda brindar vestigios de la situación. El problema a enfrentar es un complejo proceso de acomodamiento social del que perduran pocos testimonios materiales y que resulta difícil de aprehender, especialmente al considerar el carácter de reconstrucción emotiva en el que nos hemos embarcado. La segunda parte tratará el fracaso inmigratorio, y la última estará referida a los fantasmas de la inmigración, es decir, a la elaboración de los miedos existentes frente a la posibilidad de fracasar y el comienzo del derrumbe de las fantasías desmedidas de "hacerse la América".

1. Primer tiempo: la articulación

Entre los años 1929 y 1930 se produce una fractura en el contenido manifiesto de las letras de los tangos. Comienza entonces a emerger una problemática totalmente distinta a la que caracterizó al período anterior.

En el año 29 aparece un tango aparentemente sencillo, sin dobleces ni complicaciones, que nos pinta la simpleza de una estampa barrial con afecto y cariño: "Barrio pobre", de García Jiménez. Esta obra sirve como introducción al problema:

En este barrio que es reliquia del pasado,
en esta calle tan humilde tuve ayer,
detrás de aquella ventanita que han cerrado,
la clavelina perfumada de un querer...
[...]
Barrio... de mis sueños más ardientes.
Pobre... cual las ropas de tus gentes.

Para mí, guardabas toda la riqueza
Y lloviznaba la tristeza
cuando te di mi último adiós...
[...]
Por esta calle iba en las pálidas auroras
con paso firme a la jornada de labor.
Cordial y simple era la ronda de mis horas,
amor de madre, amor de novia... siempre amor.
Por esta calle, en una noche huraña y fría,
salí del mundo bueno y puro del ayer.
Doblé la esquina, y sin saber lo que perdía,
me fui sin rumbo, para nunca más volver

F. García Jiménez, "Barrio pobre", 1929

El tango evidencia una extraña fractura que se produce sin que se explicite un drama que la justifique: es un hombre con todos sus amores e integrado a su trabajo que, en un momento determinado, decide abandonar un mundo bueno sin ningún rumbo prefijado. ¿Cuál es la causa de este abandono que describe el tango? ¿Por qué alguien que lo posee todo decide dejarlo sin un motivo? Todos los tangos ofrecen una explicación de la conducta de sus héroes y heroínas, aun en ejemplos menos edificantes, pero no es éste el caso. No describe un nuevo mundo posible, pero sí caracteriza el mundo perdido con rasgos idealizados. Así planteadas las cosas cabría preguntarse: ¿para qué cambió? Lo tomaremos de ejemplo porque es una pregunta, si bien extraña, puesta en el centro de la nueva problemática que se avecina: la liquidación de los ideales de la inmigración. Tal vez esta interpretación resulte forzada, pero cuando volvamos a ella después de ver todos los tangos surgidos en este quinquenio, encontraremos que bien podría ser la expresión de inquietudes que rondaban todos los espíritus. Las preguntas formuladas en primera persona, "¿para qué cambié?" o "¿para qué me vine de allá?", prácticamente no se han escuchado en boca de ningún inmigrante ni están en ningún tango:

Mas nunca a sus labios los abrió el reproche.
Siempre consecuentes, siempre laburando...[114]

Sin embargo, en los tangos sí aparece la interrogación de manera subrepticia o disfrazada, con la evidente carga de dolor y reproche por no haber obtenido el cumplimento de las fantasías, o como elaboración de los temores —no conscientes— frente a la posibilidad del fracaso.

En el curso de estos años prácticamente ya ha arribado el grueso de la masa inmigratoria así como bastante gente del interior (aunque todavía falte una oleada importante). Aparecen problemas de acomodamiento social y surgen las comparaciones entre el ideal prometido y la realidad encontrada.

2. Segundo tiempo: la inmigración y el fracaso

El segundo momento de la articulación estará dado por "La Violeta" (1929), de Nicolás Olivari, y "Giuseppe el zapatero" (1930), de Guillermo del Ciancio; estos tangos hablan del fracaso de la inmigración de manera directa[115].

La Argentina moderna es un país que se consolidó con la inmigración. El tango surge del caldo de cultivo que produce el mestizaje, donde el elemento gringo tiene mucha fuerza (basta ver los apellidos de los autores e intérpretes de tangos). Sin embargo, se registran muy pocas canciones referidas a la inmigración en forma explícita. "La Violeta" y "Giuseppe el zapatero" son ejemplos de integración fallida, aunque en distintos niveles. El italiano de Olivari es la personificación de la derrota absoluta, en donde la desilusión se mitiga con alcohol:

Y en la sucia cantina que canta
la nostalgia del viejo paese,
desafina su ronca garganta

ya curtida de vino carlón
[...]
se consuela su desilusión

El "tano" de Del Ciancio ha logrado, por medio de su trabajo de zapatero, hacer que su hijo se reciba de médico y comience una vida insertado socialmente en otro nivel, aunque el precio que paga por ese logro es quedar afuera de la nueva vida del joven:

Y dicen los paisanos
vecinos de su tierra
Giuseppe tiene pena
y la quiere ocultar

Resuena en esto una de las grandes aspiraciones de las clases medias rioplatenses[116]. Temática tomada por la literatura, el teatro, el sainete, el cine y la radio, pero que en el tango ha recibido poco desarrollo. Los versos de ambos tangos ponen en primer plano aquello que le podía haber sucedido a cualquiera; aquí no hay fantasmas, la derrota tan temida está expuesta de manera directa.

3. Tercer tiempo: los miedos reales y los fantasmas imaginarios

En el conjunto de la producción tanguera de este quinquenio vemos surgir algunos temas que expresan de manera indirecta sentimientos que giran alrededor de ciertos ejes: la pobreza, el fracaso, las referencias a un pasado mejor, la soledad y la muerte. Creemos que con la mención constante a estos referentes comienzan a hacerse presentes los miedos inherentes al cambio catastrófico realizado, en parte como forma de conjurarlos y otra como contrapartida de la enorme fantasía original.

Hasta el presente nos ha llegado una frase que quedó grabada a fuego en nuestro pueblo desde hace más de un si-

glo (y tal vez mucho más): "hacerse la América", síntesis de las ilusiones de los inmigrantes. Pero la escasez de alimentos en Europa[117] no empujó a todo el mundo fuera de su patria. En efecto, los que decidieron buscar otros horizontes buscaban algo más que comida. Para los recién llegados "hacerse la América" no era una aspiración simple de encontrar trabajo y sustento, sino una ambición desmesurada: era querer "hacerse ricos". Pero la apetencia de adquisiciones materiales incluía también un deseo difuso: el deseo de reconocimiento y, en muchos casos, profundas necesidades de desquite frente a la falta de oportunidades encontradas en sus propios países. Quedaba así oculto un cierto rencor contra sus patrias originales, lo que explica su poca presencia en los tangos.

Desde un punto de vista objetivo, podría afirmarse que la inmigración en la Argentina fue exitosa porque la mayoría de los que intentaron quedarse lo lograron[118]. En general, pudieron instalarse, trabajar, alimentarse, vestirse, dar educación a sus hijos y, fundamentalmente, conseguir un lugar en una nueva patria, menos cruel que la de origen, sin hambre ni persecuciones. ¡Pero esto no era "hacerse la América"! No obtenían el desquite soñado y que no se animaban a confesar. Así, comienzan a aparecer los miedos por sentir que habían venido para nada (*nada* es lo conseguido frente a la desmesura de lo deseado). Este profundo clima de decepción y fracaso se registra en el sainete o en algunas obras teatrales, pero fundamentalmente es el "grotesco" el que mejor describe esas almas inmigrantes desoladas. Y tal lectura fomenta la tendencia a considerar la inmigración como un proyecto fallido, cuando en realidad lo que se estaba desmoronando eran las fantasías desmedidas de "hacerse ricos" o de obtener las enormes compensaciones soñadas.

Hagamos entonces la siguiente diferenciación: por un lado, los miedos reales, concretos, frente a la posibilidad del fracaso en la inserción en la nueva tierra; miedo a la frustración total ("La Violeta") o afectiva ("Giuseppe el zapatero"). Por otro, los fantasmas que surgen frente a la caída de las

ilusiones desmedidas de "hacerse la América". Esas fantasías, esos grandes sueños que trajeron consigo, fueron necesarios como coraza para enfrentar la enorme aventura del abandono de la patria, la familia, los afectos, el cruce del océano y la tarea de comenzar de la nada. Necesitaron tales ilusiones y tan enorme protección para acometer semejante empresa. Ahora que estaban instalados, que no necesitaban tanto de la coraza, ésta comenzaba a caer y alcanzaban a entrever que las ilusiones habían sido eso, meras ilusiones. Se originaba un proceso donde empezaban a sentirse solos, desprotegidos, pobres y fracasados. El tango fue entonces el compañero que ayudó a elaborar miedos y desilusiones. Era necesario matar las ilusiones desmedidas para que naciera la vida real, más humilde, más limitada y sin tanto champagne, París y vida de cabaret imaginarios. Veamos, entonces, cómo se fueron elaborando esos fantasmas por medio de los tangos:

Los fantasmas de la pobreza

Cien halagos escuché, cien promesas me creí.
Y en mi sana y buena fe solo y pobre al fin me vi.
[...]
Solo y pobre... como fui.
[...]
Pobre porque eras mi mundo y lo perdí

F. García Jiménez, "Farolito de papel", 1930

Entre harapos lamentables una pobre limosnera
sollozando sus desgracias a mi lado se acercó;
y al tirarle unas monedas a la pobre pordiosera,
vi que el rostro avergonzado con las manos se tapó

E. Cadícamo, "Vieja recova", 1930

¡Saraca, muchachos, gritemos más fuerte!
¡Uy Dio, qué amarrete!, ni un cobre ha tirao...

J. A. CANTUARIAS, "Padrino pelao", 1930

[...] cuando no tengas ni fe, ni yerba de ayer
secándose al sol;
cuando rajés los tamangos buscando ese mango
que te haga morfar...

E. S. DISCÉPOLO, "Yira... yira...", 1930

Yo sigo siendo el de siempre,
de gorra y de zapatillas...

C. FLORES, "¿Sos vos?
¡Qué cambiada estás!", 1930

Los fantasmas del fracaso

¡Sol de mi vida!... Fui un fracasao,
y en mi caída busqué dejarte a un lao
[...]
para salvarte sólo supe hacerme odiar.
[...]
ibas linda, como un sol, se paraban pa' mirarte...

E. S. DISCÉPOLO, "Confesión", 1930

Los recuerdos más fuleros me destrozan la zabeca,
una infancia sin juguetes, un pasado sin honor,
el dolor de unas cadenas que aún me queman las muñecas
y una mina que arrodilla mis arrestos de varón.
Yo quiero morir conmigo sin confesión y sin Dios,
Crucificao a mis penas como abrazao a un rencor.

Nada le debo a la vida, nada le debo al amor;
aquélla me dio amarguras, y el amor, una traición

A. M. Podestá,
"Como abrazao a un rencor", 1931

Vuelvo vencido a la casita de mis viejos

E. Cadícamo, "La casita de mis viejos", 1931

¡No sabés las ganas que tengo de verte!
Aquí estoy varado, sin plata y sin fe.
¡Quién sabe una noche me encane la muerte
y, chau Buenos Aires, no te vuelva a ver!

E. Cadícamo, "Anclao en París", 1931

Se durmieron todos, cachó la barreta,
se puso la gorra resuelto a robar.
Un vidrio, unos gritos, ¡Auxilio!, carreras,
Un hombre que llora y un cacho de pan

C. Flores, "Pan", 1932

Han pasao diez años que zarpó de Francia,
Mamuasel Ivonne hoy es sólo Madam.
[...]
ya nada le queda, ni aquel argentino
que entre tango y mate la alzó de París

E. Cadícamo, "Madame Ivonne", 1933

No ves que estoy en yanta y bandeao por ser un gil.
Cachá el bufoso... y chau, ¡vamo a dormir!
[...]
Tres esperanzas tuve en mi vida,
Dos me engañaron y una murió.

[...]
Si a un paso del adiós no hay un beso para mí,
cachá el bufoso... y chau, ¡vamo a dormir!

E. S. Discépolo, "Tres esperanzas", 1933

Si arrastré por este mundo
la vergüenza de haber sido,
y el dolor de ya no ser.
[...]
Ahora, cuesta abajo en mi rodada,
[...]
Ahora, triste en la pendiente,
solitario y ya vencido...

A. Le Pera, "Cuesta abajo", 1933

Volver, con la frente marchita...

A. Le Pera, "Volver", 1935

Las fantasías de un pasado mejor

Poco a poco todo ha ido de cabeza pa'l empeño,
[...]
sólo vos te vas salvando porque pa' mí sos un sueño
[...]
Viejo smoking de los tiempos
en que yo también tallaba,
cuánta papusa garaba
en tu solapa lloró;
[...]
¡Vas a ver que un día de éstos te voy a poner de almohada,
y, tirado en la catrera, me voy a dejar morir!

C. Flores, "Viejo smoking", 1930

Requintado y echado a los ojos
te llevaba en mis noches de taita
[...]
Es verdad que ya estoy maturrango
para usarte lo mismo que antaño

C. BARTHE, "Gacho gris", 1930

Qué querés Cipriano, ya no das más jugo.
Son cincuenta abriles que encima llevás.
Junto con el pelo que fugó del mate
se te fue la pinta que no vuelve más

J. ZUBIRÍA MANSILLA,
"Enfundá la mandolina", 1930

Los temores a la soledad y a la muerte

[...] un paisano gritó: "¡Viva!", y al caudillo mencionó...
y los otros respondieron sepultando sus puñales
en el cuerpo valeroso del paisano que gritó

L. ACOSTA GARCÍA, "Dios te salve, m'hijo", 1930

Pobre solterona, te has quedado sin ilusión, sin fe...
[...]
Nunca tuvo novio... pobrecita...
¿Por qué el amor no fue
a su rincón de humilde muchachita
a reanimar las flores de sus años?

E. CADÍCAMO, "Nunca tuvo novio", 1930

...y al grito de ¡Guerra! los hombres se matan...
[...]
y la viejecita de canas muy blancas

se quedó muy sola... con cinco medallas
que por cinco héroes la premió la patria

A. Le Pera, H. Pettorossi y
C. Gardel, "Silencio", 1932

...cuando estás olvidado en un lecho tan frío,
tan frío y tan triste que da el hospital
[...]
¡Qué solo me siento!... ¡Qué ganas de llorar!

H. Gagliardi, "Medianoche", 1933

¡Por qué sus alas tan cruel quemó la vida!,
¡por qué esta mueca siniestra de la suerte!
Quise abrigarla y más pudo la muerte,
¡Cómo me duele y se ahonda mi herida!
Yo sé que ahora vendrán caras extrañas
con su limosna de alivio a mi tormento.
Todo es mentira, mentira ese lamento.
¡Hoy está solo mi corazón!

A. Le Pera, "Sus ojos se cerraron", 1935

Al leer las letras de estos tangos referidos a la pobreza, el fracaso, lo perdido, la soledad y la muerte, uno tiende a preguntarse por los referentes que las motivaron. ¿Qué hubo en la realidad para generar una visión tan sombría?

El recurso de la depresión económica de la época es insuficiente para provocar la reacción que significan tantos tangos con esta temática y todo un pueblo cantándolos. Si la respuesta fuese solamente económica, no tendrían justificación los tangos de la década del cincuenta, cuando existía una verdadera bonanza en la población y, sin embargo, la producción tanguera era aun más amarga que ésta. Creemos que el dolor de la gente no es sólo el dolor del bolsillo, aunque se diga que es la víscera más sensible. Cuando una obra

de arte interpreta el sentimiento de la gente no es porque esté interpretando su economía, por más contraída que se encuentre, sino porque permite que el pueblo se identifique con personajes que encarnen especialmente su deseo de reconocimiento, sus miedos, sus angustias y sus ideales.

Creemos que la respuesta a los motivos del surgimiento de estas letras tiene varios componentes y resulta importante tomar en cuenta los siguientes datos:

a) Los grandes movimientos demográficos ya se habían realizado y no se preveían cambios demasiado bruscos en la estructura de la sociedad.
b) Los intercambios sociales, laborales y profesionales (el ascenso social) apuntaban como previsibles. Las posibilidades de cambios drásticos en los niveles socioeconómicos comenzaban a disminuir.
c) La depresión no llevó a la gente a la ruina, sino que puso límites a la economía y al gasto, por lo que disminuyeron aun más las posibilidades de soñar con un futuro batacazo.

Dentro de este contexto restrictivo fueron cayendo poco a poco las fantasías desmedidas de hacerse la América. Surgieron las confesiones de aquellas expectativas ilusorias, el quiebre de esos ideales y, al mismo tiempo, se vislumbraban los caminos más humildes por los cuales transitar para ubicarse en la nueva patria.

Un dato importante a considerar es que esta rendición de cuentas, este ajuste con la historia lo realizan los inmigrantes, pero también sus hijos criollos al saldar la diferencia encontrada entre la realidad y los ideales paternos que funcionaron en ellos de manera imaginaria.

Entre las confesiones que comenzaban a escucharse surgían:

cien halagos escuché, cien promesas me creí;
y en mi sana y buena fe, solo y pobre al fin me vi

Ha caído la *enfermiza fantasía* y se ha hecho presente la *sana pobreza*. Pero siempre será mejor reconocer la pobreza que quedar expuestos a que la miseria, envuelta entre *harapos lamentables*, nos sorprenda desde una *vieja recova*. *La vergüenza de haber sido y el dolor de ya no ser* expone dos tiempos: un pasado vergonzoso (de hambre o persecuciones), pero reconocido cómo sólido y real, mientras que el presente sólo puede registrarse en el doloroso vacío angustiante.

Las ilusiones anteriores se vestían de *smoking*, había *pinta y pelo en la cabeza*, hoy hay que *enfundar la mandolina* para no pasar vergüenza: se anda *de gorra y de zapatillas* y hay que *secar la yerba al sol* para volver a matear. Se encuentra una exagerada marcación de la pobreza con el fin de contraponerla al estado anterior de la ilusión: así de pobres se sienten ahora en relación con lo ricos que imaginaron ser. El símbolo del éxito de la década anterior, París, hoy nos deja *varados sin plata y sin fe* o nos envía una *madam* sin *glamour*. Además, ya no se ve París, sino Francia, un país estragado por la guerra y lejos de la idealización. Discépolo, en un desesperado intento por salvar una ilusión, acepta cargar con las culpas del fracaso y del odio.

El proceso de elaboración para aceptar la vida común y olvidar los delirios de grandeza no se hace libremente, sino porque no hay más remedio, porque no hay otra salida. Antes de rendirse a la realidad, los tangos, tercamente, exploran esas otras posibilidades y los peligros que entrañan:

a) La salida política: conlleva el peligro de la muerte ("Dios te salve, m'hijo").
b) El robo: lleva a la cárcel ("Pan").
c) Aferrarse a la fantasía: deja en la soledad ("Nunca tuvo novio").
d) Los excesos: provocan la enfermedad ("Medianoche").

Suponemos que toda la negrura de las obras de este período está relacionada con la elaboración de la pérdida de ilusiones desmedidas. Estas elaboraciones fueron los trámi-

tes que liquidaron los delirios de grandeza (fantasías de desquite y reconocimiento), construidos para compensar los terribles dolores del desarraigo.

Capítulo X

La aceptación del mundo nuevo

◆

1. Antecedentes de la aceptación

Sólo luego de reconocer que no habían llegado al paraíso, de comprender cuántas fantasías habían acumulado sus sueños y de explorar salidas imaginarias, comienzan el largo proceso de aceptación del mundo en el que se encontraban. Pero no resultó ser un proceso sencillo.

Discépolo, en el año 1931, y Cadícamo, en 1932, producen dos tangos con características aparentemente similares: "¡Qué sapa, Señor!" y "Al mundo le falta un tornillo". Ambos poseen a la vez puntos en común y divergencias. Lo similar es que a través de estas letras comienzan a tomar conciencia de que se hallan en un mundo desconocido, cuyos valores les son ajenos y cuya organización se les vuelve incomprensible. Los poetas se enfrentan con una realidad que no alcanzan a categorizar, y describen un estado de las relaciones humanas con tal falta de lógica que terminan simplificando lo observado como una sinrazón: "demencia", dice Discépolo, y "le falta un tornillo", afirma Cadícamo.

La tierra está maldita
y el amor con gripe en cama...
La gente en guerra grita,
bulle, mata, rompe y brama.
Al hombre lo ha mareao
el humo al incendiar.

Y ahora entreverao
no sabe adónde va...
Voltea lo que ve
por gusto de voltear,
pero sin convicción, ni fe...

Hoy todo Dios se queja,
y es que el hombre anda sin cueva...
Voltió la casa vieja
antes de construir la nueva.
Creyó que era cuestión
de alzarse y nada más...
Romper lo consagrao,
matar lo que adoró.
No vio que a su pesar
no estaba preparao:
y él solo se enredó al saltar...

¡Qué sapa, Señor... que todo es demencia!
Los chicos ya nacen por correspondencia
y asoman del sobre sabiendo afanar...
Los reyes temblando remueven el mazo,
buscando un "yobaca" para disparar...
Y en medio del caos que horroriza y espanta
la paz está en yanta y el peso ha bajao...

¡Qué sapa, Señor... que ya no hay Borbones!
Las minas se han puesto peor que los varones
y embrollan al hombre que tira boleao.
Lo ven errar lejos a un dedo del sapo
y en vez de ayudarlo lo dejan colgao...
Ya nadie comprende si hay que ir al colegio,
o habrá que cerrarlos para mejorar.

E. S. Discépolo, "¡Qué sapa, Señor!", 1931

Todo el mundo está en la estufa,
triste, amargao, sin garufa,
neurasténico y cortao...
Se acabaron los robustos...
y hasta yo que daba gusto
¡cuatro kilos he bajao!
Hoy no hay guita ni de asalto
Y el puchero está tan alto
que hay que usar el trampolín...
Si habrá crisis, bronca y hambre
que el que compra diez de fiambre
hoy se morfa hasta el piolín...

Hoy se vive de prepo
y se duerme apurao.
y la chiva hasta Cristo
se la han afeitao...
Hoy se lleva a empeñar
al amigo más fiel,
nadie invita a morfar...
todo el mundo en el riel.

Al mundo le falta un tornillo
¡que venga un mecánico!
pa' ver si lo puede arreglar.

¿Qué sucede? Mama mía...
se cayó la estantería
o San Pedro abrió el portón...
La creación anda a las piñas
y de pura arrebatiña
apoliya sin colchón...
El ladrón hoy es decente,
y a la fuerza se ha hecho gente,
ya no tiene a quien robar...
Y el honrao se ha vuelto chorro
porque en su fiebre de ahorro
él se "afana" por guardar...

E. Cadícamo,
"Al mundo le falta un tornillo", 1932

Cadícamo atribuye el quiebre de valores como el respeto, la solidaridad, la amistad, a la simple falta de recursos. Así, este tango podría describirse justamente como un "tango de la crisis"[119], porque el desorden social y moral que esboza es adjudicado a la "mishiadura".

Pero Discépolo se abre a otras dimensiones. En principio, señala relaciones humanas elementales en crisis:

- El amor: *y el amor con gripe en cama.*
- La paz: *la gente en guerra grita / la paz está en yanta.*
- La sexualidad: *los chicos ya nacen por correspondencia.*
- Los valores morales: *y asoman del sobre sabiendo afanar.*
- El orden social: *los reyes temblando remueven el mazo / Qué sapa, Señor... que ya no hay Borbones.*
- La economía: *el peso ha bajao.*

El escritor piensa que el hombre se encuentra sin convicciones, haciendo y haciéndose daño, sin rumbo, pero con una alta cuota de responsabilidad ante lo que le sucede: habla de un antes y un después; el hombre ha realizado un cambio de posición en el mundo, ha abandonado lo viejo sin encontrar algo en su reemplazo, y por eso ahora "el hombre anda sin cueva". Es una referencia al hábitat ancestral del ser humano, como si enfatizara lo antiguo del lugar original y lo elemental del cambio. Asimismo, critica ese cambio en el que también incluye valores y dioses.

Frente a los magros resultados obtenidos, cree que hubiera necesitado una preparación previa para afrontar el cambio que se avecinaba. No obstante, parece una protesta ingenua frente a un suceso ineluctable:

No vio que a su pesar
no estaba preparao:
y él solo se enredó al saltar...

Creemos que el "antes" y el "después" aludidos poseen una evidente connotación geográfica, y que uno de esos ámbitos es Europa ("¡Qué sapa, Señor... que ya no hay Borbo-

nes!"), y, por lo tanto, el segundo tiene que deducirse forzosamente como América (la Argentina), donde no hay realeza ni orden divino que podría desprenderse de ese sistema.

Rosalba Campra, en su estudio sobre la retórica en el tango[120], para ejemplificar la heterogeneidad del lenguaje tanguero señala la oscilación entre lo popular y lo culto que puede darse dentro de una misma obra. Toma como uno de sus ejemplos este tango y marca la utilización de un castellano descuidado: elisión de la "d" en los participios pasados (*ha bajao / al hombre lo ha mareao / y ahora entreverao / romper lo consagrao*). Y también señala emergencias de alusiones de un nivel cultural superior:

> *¡Qué sapa, Señor... que ya no hay Borbones!*
> *[...]*
> *los reyes temblando remueven el mazo*
> *buscando un "yobaca" para disparar*

Según Campra, "buscando un 'yobaca' para disparar" es una alusión a "Mi reino por un caballo", de *Ricardo III* de Shakespeare, "personaje histórico-literario y sometido a un proceso desmaterializador que lo transforma en un rey de baraja", al que se le atribuye no el deseo de "huir" o "escapar", acorde con su rango, sino la acepción vergonzante de "disparar". Coincidimos en la percepción de la oposición retórica que opera en este tango, pero no en la inclusión de los elementos que integran esas oposiciones ni en la interpretación que se hace de ellos. Las referencias al mazo de cartas y al "yobaca" (el caballo de la baraja española) para disparar, son una alusión directa al juego del truco, donde frente a un supuesto juego mayor del oponente se hace la broma de buscar un "yobaca" para huir del enfrentamiento al que es convidado (truco, retruco o vale cuatro). Es decir, la dicotomía que se expresa sigue siendo Europa (los Borbones y los reyes) frente a la Argentina, donde los títulos nobiliarios tienen que descender a un simple, democrático y popular juego de barajas. Por otra parte, es necesario aclarar que Ricardo III no pide un caballo para huir, sino precisamente

para seguir peleando, como se demuestra en la continuación del acto[121]; entonces, el deseo de "disparar" habría que atribuirlo al yo poético que intenta soslayar el interrogante al que se enfrenta: tener que aceptar un lugar o rechazarlo.

Entre los valores que se encuentran en crisis está el nuevo lugar que ocupa la mujer; ahora es independiente y no puede contarse con ella en los términos incondicionales que la tradición marcaba. La fractura social producida ha llevado a cambiar los roles femeninos de tal manera que representan para el hombre, si no un peligro, por lo menos una competencia:

Las minas se han puesto peor que los varones
y embrollan al hombre que tira boleao.
Lo ven errar lejos a un dedo del sapo
y en vez de ayudarlo lo dejan colgao...

Por último, se pone en duda el lugar de la educación, esperanza de los inmigrantes para el logro de las grandes ilusiones:

Ya nadie comprende si hay que ir al colegio,
o habrá que cerrarlos para mejorar

En síntesis, el inmigrante produjo un cambio radical en su vida, es decir, cambió de continente, pero no mejoró el orden, ni la moral, ni las relaciones entre los sexos ni la educación.

En los tangos citados, Discépolo y Cadícamo aún guardan una pequeña esperanza en una instancia que podría corregir las cosas: Dios. A partir de "Cambalache" comienza a complejizarse la relación de Discépolo con la idea de Dios, y en "Tormenta" llega al límite del reproche y del desafío. La fe que aquí se evidencia se requebraja.

Finalmente, la comparación de estos dos tangos que supuestamente tratan temas similares, pone de manifiesto la enorme asimetría en los niveles de profundidad con que se encaró el planteamiento de los conflictos; pero lo esencial es

que queda claramente expuesto que la mishiadura no es en este caso el tema de Discépolo.

2. "Cambalache": manifiesto de la desilusión

Oscar Conde[122] afirma que Discépolo no sólo es "el más original de los poetas del tango", sino que ha sido al mismo tiempo músico de sus propios tangos, autor de teatro, actor, libretista, director de cine, charlista y pensador. No tiene en su poder las conclusiones de Galasso y Dimov[123], que le atribuyen —con sólidos argumentos y pruebas— ser el verdadero creador del grotesco argentino, adjudicado hasta el momento a su hermano Armando. A partir de estos estudios recientes, creemos que debería cambiarse la definición de Discépolo dada por Nicolás Olivari, a un año de su muerte:

> [Discépolo] Era el perno del humorismo porteño, engrasado por la angustia que vertía sus aceites de melancólica bondad sobre su gran corazón[124].

No fue el perno del humorismo porteño, sino el eje de un período importante de la cultura nacional del siglo XX, y los aceites de melancólica bondad no se vertieron sobre su corazón, sino sobre su pueblo; porque sobre su corazón dejó caer sólo dolor. Otros estudiosos (Gobello, Ulla, Ferrer y Sierra, Matamoro, Mafud, Puyol, Pellettieri, etcétera) también han trabajado sobre la obra de este poeta para analizar su rico pensamiento. Los estudios elaborados hasta el momento no hacen más que comenzar un trabajo de excavación paleontológica de los sucesivos estratos de sentido de las realizaciones de este pensador. Obviamente, profundizar en su obra completa es una tarea que excede los alcances del presente trabajo, pero sí desarrollaremos unas limitadas inferencias sobre algunas de sus canciones ligadas a los temas propuestos como objetivos.

"Cambalache" es uno de los tangos de mayor riqueza conceptual en la historia del género. Con el correr de los

años ha admitido infinidad de lecturas e interpretaciones, y la mayoría pivotea sobre la heterogeneidad de los elementos poéticos utilizados, para formular conclusiones. La nuestra será una tarea distinta: trabajaremos sobre la estructura que forman los elementos poéticos para encontrar significaciones en el sistema de oposiciones que forma la trama.

Discépolo era un poeta que tardaba en componer cada tango; los testimonios confirman que se tomaba un tiempo considerable para buscar la palabra justa; no es arbitrario, entonces, conjeturar que cada palabra de este tango tiene un sentido preciso. Y puesto que consideramos que "Cambalache" aún no ha agotado su capacidad de sugerir interrogantes, nos permitiremos algunos comentarios más:

Que el mundo fue y será una porquería, ya lo sé...
¡en el quinientos seis y en el dos mil también!
Que siempre ha habido chorros, maquiavelos y estafaos,
contentos y amargaos, valores y dublé...
Pero que el siglo veinte es un despliegue de maldad insolente
ya no hay quien lo niegue.
Vivimos revolcaos en un merengue y en el mismo lodo
todos maonoseaos...
¡Hoy resulta que es lo mismo ser derecho que traidor!...
¡Ignorante, sabio, chorro, generoso o estafador!...
¡Todo es igual! ¡Nada es mejor! ¡Lo mismo un burro que un gran profesor!
No hay aplazaos ni escalafón, los inmorales nos han igualao.
Si uno vive en la impostura y otro roba en su ambición,
Da lo mismo que sea cura, colchonero, rey de bastos,
caradura o polizón...
¡Qué falta de respeto, qué atropello a la razón!
¡Cualquiera es un señor! ¡Cualquiera es un ladrón!
Mezclao con Stavisky va Don Bosco y La Mignon
Don Chicho y Napoleón, Carnera y San Martín...
Igual que en la vidriera irrespetuosa de los cambalaches
se ha mezclao la vida
y herida por un sable sin remaches

ves llorar la Biblia contra un calefón.
¡Siglo veinte cambalache problemático y febril!...
el que no llora no mama y el que no afana es un gil.
¡Dale nomás! ¡Dale que va! ¡Que allá en el horno nos vamo a encontrar!
No pienses más, sentate a un lao. Que a nadie importa si naciste honrao.
Es lo mismo el que labura noche y día como un buey,
que el que vive de los otros, que el que mata,
que el que cura, o está fuera de la ley.

Trataremos de encontrar posibles regularidades que nos permitan algunas reflexiones:

- Lo primero que resalta es la insistencia sobre la falta de diferencias en todo (todo se *ha igualao / no hay aplazaos ni escalafón / es lo mismo / ¡todo igual! / ¡nada es mejor! / da lo mismo / cualquiera es... / se ha mezclao*).
- Se señala la falta de diferencias en el tiempo: igualdad entre el quinientos seis y el dos mil.
- Se menciona la falta de diferencias en el espacio: aparecen en el mismo plano figuras europeas (Stavisky, La Mignon, Napoleón, Don Bosco) y argentinas (San Martín).
- Los tomaremos como una manera de configurar prototipos humanos: Stavisky (estafadores), La Mignon (prostitutas), Napoleón (guerreros), Don Bosco (santos o curas, también llamados padres), San Martín (guerrero, el "Santo" de la espada y padre de la patria). En el caso de los prototipos argentinos, faltan los estafadores y las putas, pero más adelante (en "Desencanto") tendremos oportunidad de completar este cuadro.
- Curiosamente se mencionan *dos italianos en la Argentina*: Don Chicho (Juan Galiffi, siciliano, "capomafia" de Rosario) y Primo Carnera, boxeador italiano que ese año vino a nuestro país a defender su título

de campeón. Desde un mafioso hasta un campeón deportivo define un rango bastante amplio de tipos humanos.
- Se insiste con la marcación de falta de diferenciaciones en el campo laboral, profesional, ético, moral, temperamental, entre lo sagrado y lo profano. Inclusive el sable mencionado es descripto como sin diferencias, suponemos que entre sus partes (*"sin remaches"* entre la hoja y la empuñadura).

Discépolo impuso un rasero en donde rige la absoluta indiferenciación en todos los campos éticos de la conducta humana, pero en el momento de las ejemplificaciones encontramos una pequeña irregularidad: hay allí dos casos de personas que deberían haber estado en un lugar pero se encuentran en otro: Don Chicho y Primo Carnera. Este dato podría interpretarse como un indicador que señala la situación de todos aquellos que están en un lugar, aunque deberían estar en otro, como es el caso de los inmigrantes.

En el resto de los ejemplos se impone la igualdad total, hasta que el autor grita una definición: *¡Todo es igual! ¡Nada es mejor!* Con estas exclamaciones Discépolo parece poner de manifiesto su esperanza en el hallazgo de alguna diferencia. ¿Cuáles serían las diferencias que deberían haber existido? ¿Cuáles esperaba encontrar y no encuentra?

Supongamos que Discépolo fuese un moralista y que "Cambalache" fuese un reproche por la conducta malvada del mundo. ¿El tango dice acaso que somos malos y la gente lo sigue escuchando por puro masoquismo? Si "Cambalache" sólo fuese un discurso moral, se hubiera agotado rápidamente, como lo hacen las obras de arte con este tipo de mensajes, puesto que la moral es relativa al tiempo en que se emiten los juicios. En cambio, si afirmara que el mundo es malo y el poeta (y el yo del escucha) es bueno, tampoco sería suficiente, pues existen varios tangos[125] con esa estructura y ninguno ha trascendido ni perdurado como aquél.

Podría pensarse que este tango era una respuesta a la angustiante situación económica resultante de la depresión

mundial del 29, pero no se perciben en él referencias a la *mishiadura*. Subsidiariamente, la descomposición moral señalada sería efecto de la contracción de la economía, pero resultaría muy arbitrario afirmarlo ya que las referencias temporales del tango son expresamente más amplias que el período puntual aludido. Además, debemos agregar que los tangos no suelen hacer crónicas sociales, policiales o económicas. Sería ilógico que la sociedad gastara los valiosos recursos de intelectuales, poetas y músicos en hacer comentarios que otros medios realizan mejor y de manera más económica (diarios, revistas, radios). Cuando se señala en tono laudatorio que tal tango es una "crónica" de un determinado período o situación, en realidad se está hablando de la pobreza de su poder de transmisión de mitos, emociones, identificaciones, sueños, esperanzas (como "Al mundo le falta un tornillo", un ejemplo de superficialidad). En efecto, las crónicas son efímeras, nada se desactualiza más rápidamente que un diario, mientras que "Cambalache" va rumbo al centenario con una frescura envidiable.

Al comprobar actualmente que el texto ha sorteado situaciones sociales e históricas de todo tipo y sigue causando efecto, debemos aceptar que habla de cosas diferentes de la inmediatez económica. Por otra parte, los llamados "tangos de la crisis" o del "quinquenio misho", ¿serían acaso los únicos tangos en la historia que refieren hechos económicos y políticos? ¿Por qué otros no comentaron sucesos históricos tan importantes como aquéllos? ¿Por qué no hay tangos referidos a la ascensión de Hipólito Yrigoyen, primer presidente elegido por el voto popular, a su muerte, al 17 de octubre, a la caída de Perón o a la Segunda Guerra Mundial? Sabemos que Discépolo era peronista, entonces, ¿por qué no surgió algo de su ideología en sus tangos?[126] Cuando la gente pide escuchar "Cambalache", ¿pide acaso escuchar los comentarios de la crisis del 29? El ser sufriente y angustiado del poeta va más allá de los comentarios sobre la realidad y la coyuntura político-económica. El sujeto que escucha, y al que supuestamente está dirigida la obra, se hace eco de los aspectos trascendentes de ese tango, y eso lo ha mantenido

en la memoria del pueblo, porque aquellos hechos fundantes de una cultura *no se dan de una vez y para siempre, sino que se repiten por entero en el seno de cada conciencia*[127]. Lo que "Cambalache" puso de manifiesto sigue presente en la sociedad argentina, y la repetición continua del tango es una forma de elaborar ese presunto conflicto.

Sergio Pujol[128] llama la atención con agudeza sobre el hecho de que el título, "Cambalache", hace referencia a lo que podría definirse como "el purgatorio de las cosas que esperan una segunda vida en otras manos". ¿Qué otra cosa si no eso representó la inmigración? ¿No fue la esperanza de poder tener una segunda vida en otro lugar? (en otras manos, si tomáramos esta acepción para aquellos más pasivos con su vida, quienes depositaron sus decisiones un poco más en manos del destino o de las circunstancias).

Si lo pensamos desde este punto de vista, el grito de Discépolo se estaría refiriendo a esta gran diferencia entre el antes y el después de la inmigración o, más propiamente, a lo que tendría que haber marcado una diferencia y no la marcó. Detrás de la inmigración, de todas las pérdidas, del dolor de los abandonos que implicó el trasplante, detrás de todos los esfuerzos por insertarse en las nuevas geografías y adaptarse a las nuevas gentes, al nuevo orden, en fin, a una nueva vida, ¿no existía la fantasía de un mundo mejor? ¿No es el nuevo mundo el que tendría que haber sido mejor? ¿O la propia vida de cada uno? Los testimonios recogidos acerca de las expectativas de los inmigrantes nos llevan a pensar que todos traían casi a flor de piel esa esperanza. Entonces, el grito oculto de Discépolo sería: "*¿para esto sufrimos tanto?, ¿para esto perdimos tanto?, ¿cambiamos de continente para hacer un mundo exactamente igual al que dejamos?*".

"Cambalache" es el grito embroncado frente al reconocimiento de la impotencia por no haber podido construir "...el camino que los sueños / prometieron a sus ansias..." (Discépolo, "Uno", 1943). Es el grito ahogado por el dolor de todo lo perdido, especialmente, la esperanza ("...ciego de llorar una ilusión..."; Discépolo, "Canción desesperada", 1945).

"Cambalache" es el abigarramiento de todos los males morales posibles. De una manera coloquial, con las palabras comunes de uso diario y con giros idiomáticos cotidianos y contundentes, Discépolo amontona ejemplos de todas las perversidades éticas imaginables; pero de este cúmulo de maldades y de este exceso, ¿qué perdura como síntesis? Tal vez lo que falta: *la virtud*.

Igual que en medio del exceso de ruido añoramos el silencio, tal vez el mayor mérito de "Cambalache" sea hacernos añorar el mundo mejor que pudimos haber construido. Porque si el tango señala en forma de queja esos ejemplos, es porque existe otra dimensión posible; si reprocha al mundo su estado actual es porque podría haber sido de otra manera. Tal vez ése sea uno de los valores centrales de "Cambalache": la capacidad de señalarnos la distancia que media entre la realidad y nuestros sueños. El ser humano siempre tendrá motivos para quejarse, porque nunca la realidad de su vida estará a la altura de sus sueños y de sus ideales, siempre quedará un espacio para los deseos de justicia, de ética, de paz, de bondad. Este tango, en un idioma profundamente argentino, marca permanentemente la existencia de nuestros mejores anhelos.

Pero el concepto central que enfatiza *las cosas que esperan una segunda vida en otras manos* (lo que hoy llamaríamos *reciclar*) no es un concepto aislado en la obra de Discépolo. En la mayoría de sus tangos se explicita un proceso por el cual los personajes o las situaciones se modifican de manera voluntaria o involuntaria para encarar la vida con otras perspectivas, pero siempre como consecuencia de los apremios de la vida misma (la esencia de la inmigración es el esfuerzo para lograr la adaptación). La mujer del personaje de "Qué vachaché" le pide que cambie el alma, la decencia, el corazón y la conciencia por comida y dinero, ya que, según dice, son los únicos valores que se aprecian. En "Esta noche me emborracho", el sujeto compara su amor de ayer (una "belleza") con el "cascajo descangayado" en el que se transformó; pero al mismo tiempo observa cómo esa mujer también trata de cambiar su aspecto ("vestida de pebeta, teñida

y coqueteando") e intenta volverse joven y atractiva. En "Chorra", al personaje le *reciclaron* el mercadito; la chorra y su familia saquearon el fruto de diez años de trabajo y lo dejaron en la miseria. El guapo de "Malevaje" es el ejemplo extremo de una posibilidad de cambio, puesto que abandonó todos sus valores hasta el límite de perder su identidad. En "Yira... yira..." surgen dos ejemplos paradigmáticos de reciclaje: la yerba de ayer, para volver a ser utilizada, y la ropa que se prueban antes de que él la deje. En "Victoria" y "Justo el 31" es el mismo personaje el que puede realizar el cambio, dado que abandona una relación espantosa y comienza a vivir en libertad. Finalmente, en "El choclo" es el tango el que se metamorfosea y sale "del sórdido barrial buscando el cielo".

"Cambalache" es un tango conceptualmente denso. Puede leerse en clave moral, poética, ideológica y política. Elegimos analizarlo como el drama personal de Discépolo en su carácter de representante del proceso de reestructuración social que se realizó en el país en esos años. En realidad, todos sus tangos son un intento de reciclaje para adaptarse a nuevas situaciones, al nuevo mundo.

Discépolo había afirmado: "Una canción popular debe ser siempre el problema de uno padecido por muchos"[129]. Él pierde a su padre napolitano[130] a los cinco años de edad y a su madre a los nueve, razones más que suficientes para sentirse un huérfano de la inmigración. El verdadero dolor de Cambalache es su llanto por las cosas (y la vida) que quedaron en ese purgatorio indiferenciado sin poder reciclarse, al igual que Santo, su padre, doblemente traicionado y olvidado mientras soñaba con triunfar[131]. Discépolo se sintió toda la vida un objeto abandonado, un cambalache, identificado con todos los perdedores que no pudieron realizar el pasaje a una vida mejor y envejecieron esperando la oportunidad que les permitiera cambiar para adaptarse al nuevo mundo, salir del sórdido barrial de la inmigración indiferenciada y encontrar el cielo de la aceptación y el reconocimiento.

"Cambalache" sigue teniendo vigencia porque podría llegar a ser nuestro verdadero himno; profano, pero univer-

sal y actualizado; podría llegar a constituirse en el himno de esa república fantasmática, perdida, potencial, oculta, y tantas otras definiciones con que se ha querido caracterizar la parte inconsciente, reprimida y sojuzgada de nuestra nación. En contraste con el himno original, que refiere a los mitos fundadores de la nación y de las primeras luchas por la independencia, "Cambalache" habla, en nuestro idioma actual, de los mitos de hoy, de la sociedad cambiada por los fenómenos de las migraciones, de la nueva fundación, de los sacrificios que cuesta, de los peligros existentes, de los ideales que debemos alcanzar y con los que todavía estamos en deuda. El de Vicente López y Planes nombra los enemigos externos y Discépolo los internos, aquél presenta la Argentina a los ojos admirativos del mundo, éste presenta el estado de la sociedad ante los ojos implacables de nuestra propia conciencia. Vicente López describe el país que se había conseguido, Discépolo el que aún tenemos el deber de construir.

Pero "Cambalache" guarda aún un costado gratificante para el que escucha y para el yo poético que enuncia, ya que señala una posición virtual donde el sujeto de la narración se ubica en un lugar moralmente superior: "los inmorales (ellos) nos han igualao" (a nosotros, los morales), porque "a nadie importa si naciste honrao". Señala *la indiferencia del mundo* frente a nuestros valores, porque por algo somos los que denunciamos los males. Detrás de todo sujeto humillado, fracasado, perdedor, hay una soberbia narcisista: "perdoname si fui bueno" ("Soy un arlequín"). También es el que tiene "conciencia", "decencia" y "se ha piyao la vida en serio" ("Qué vachaché), o "en mi caída / busqué dejarte a un lao / ...para salvarte" ("Confesión"), marcando la generosidad de esa conducta. Esa posición que erige al yo poético y al escucha en acusadores momentáneos de los males sociales, salvando su responsabilidad en la situación, no alivió al autor del enorme sufrimiento de su vida, y a pesar de ello, nos augura a nosotros, a todos sus escuchas, la posibilidad de encontrar el cielo.

"Cambalache" es el manifiesto de la desilusión y la púa que señala la existencia de nuestros sueños; pero también es

la expresión de la aceptación de la realidad. Con bronca y con dolor se termina aceptando que se acabaron las falsas ilusiones de haber llegado al paraíso. Es el último grito de protesta frente a una realidad absolutamente alejada del ideal soñado. Con esto se acaban los reproches, pero lo que no se acabarán son las manifestaciones de dolor por lo perdido[132].

3. El desencanto

Una vez que se gritó y se insultó por la injusticia de no haber encontrado o no haber podido construir un mundo mejor, aparece el desencanto. Es el mismo Discépolo el que se encarga de manifestarlo con su tango titulado, precisamente, "Desencanto", de 1937, así como Francisco Gorrindo, que también trata esta temática en "Las cuarenta", del mismo año. Discépolo no canta una simple desilusión por algún amor, una situación, algún ideal o una persona, sino el desencanto esencial con la vida:

> *¡Qué desencanto más hondo,*
> *qué desconsuelo brutal!...*
> *Qué ganas de echarse en el suelo*
> *y ponerse a llorar...*

Tal vez el llanto mencionado sea porque el desencanto para Discépolo comenzó en su infancia:

> Tuve una infancia triste. Nunca pude decir aquello de "cachurra monta la burra", ni hallé atracción alguna en jugar a las bolitas o a cualquiera de los demás juegos infantiles. Vivía aislado y taciturno. Por desgracia no era sin motivo. A los cinco años quedé huérfano de padre y antes de cumplir los nueve perdí también a mi madre. Entonces mi timidez se volvió miedo y mi tristeza desventura. Recuerdo que entre los útiles del colegio tenía un pequeño globo terráqueo. Lo cubrí con un paño negro y no volví a destaparlo. Me parecía que el mundo debía quedar así para siempre, vestido de luto[133].

Volviendo al tango "Desencanto", pueden separarse los elementos significantes de este tango de esta forma:

LO ANSIADO	EL MUNDO / LA VIDA	LO OBTENIDO
Parte A		
Cansao de ver		*la vida que siempre se burla y hace pedazos mi canto y mi fe*
	La vida es tumba de ensueños con cruces que abiertas preguntan ¿Pa' qué?	
Y pensar que en mi niñez tanto ambicioné que al soñar forjé tanta ilusión; oigo a mi madre aún,		
		la oigo engañándome, porque la vida me negó las esperanzas que en la cuna me contó.
De lo ansiao sólo alcancé un amor		*Y cuando lo alcancé me traicionó*
Parte B		
Yo hubiera dado la vida para salvar la ilusión		
	Fue el único sol de esperanza que tuvo mi fe, mi amor	
Sueño bendito		*Dulce consuelo del que nada alcanza que me hizo traición. Yo vivo muerto hace mucho, no siento ni escucho, ni a mi corazón*

Al ordenar los elementos significativos de cada columna en el mismo orden en que aparecen podríamos obtener el siguiente cuadro:

cansao de ver (la burla)	*El interrogante de la vida*	*burla*
		engaño
Pensar / ambicionar	↓	*rechazo*
forjar ilusiones		*traición*
oír a la madre	*Registro de la única oportunidad que tuvo*	*Desconsuelo*
ansiar		
		Muerte / Insensibilidad
Ofrecer la vida / soñar		

La primera columna nos señala la activa disposición de Discépolo para enfrentar la vida: tratar de ver, pensar, ambicionar, forjar ilusiones, oír a la madre, ansiar, ofrecer la vida y soñar. El mundo (columna central) le resulta un interrogante decisivo que, ubicado en la parte medular del tango, se convierte en el articulador de las dos grandes temáticas que se aluden. En la tercera columna se reconoce que no acertó con la respuesta, puesto que sólo obtuvo burla, engaño, rechazo, traición, desconsuelo, muerte e insensibilidad final. Este articulador central, la pregunta, es en realidad la pregunta capital de todo ser humano: ¿cuál es el sentido de la vida si lo único que espera en el futuro es la muerte? El tango registra este interrogante como "único", es decir, no habrá otra oportunidad para la formulación de la pregunta.

Así planteadas las cosas, podríamos correlacionar esta estructura interrogativa con el mito de Edipo: la Esfinge asolaba Tebas interrogando a sus habitantes, y quienes no acertaban con la respuesta adecuada al enigma planteado eran devorados. En este sentido, podríamos considerar a Discépolo como un Edipo fracasado por no acertar con la respuesta correcta que la Esfinge/mundo le formula, pero conocien-

do el final de la tragedia (de acertar con la respuesta, el premio hubiera consistido en que se le entregaría su madre por esposa), podríamos concluir entonces que el poeta ha triunfado por sobre los peligros inconscientes. Pero, ¿cómo se concilia ese éxito con el fracaso del yo poético de la canción? Discépolo podría pertenecer a los que Freud llama "los que fracasan al triunfar"[134]. Son aquellos a quienes un profundo sentimiento de culpa les impide gozar de los logros deseados y obtenidos. Muchos se han preguntado por el contenido de las letras discepolianas y trataron de discernir entre esos personajes fracasados y doloridos y su vida verdadera llena de éxitos y reconocimiento popular. La desmesurada culpa que lo aplastaba era la máxima fuente de sus dolores. Para calmarla pagó con una generosidad desmedida a aquellos que le dieron el mínimo soporte a su vida: Tania y su hermano Armando. A Tania le perdonó todas sus desembozadas traiciones y le dejó el grueso de su vasta herencia de derechos de autor; a Armando le concedió la gloria de pasar por ser el creador del grotesco argentino[135]. Aquí vemos aparecer a los "estafadores" y a las "putas" que faltaban en la parte argentina del tango "Cambalache". Tal vez fuese un desplazamiento de sus imágenes parentales verdaderas.

Esta siniestra imagen materna, responsable de su enorme culpa, fue quizás el disparador del destronamiento del ícono sagrado de la sociedad (la madre) que realiza en este tango[136]. Nadie se había atrevido a tanto. Incluso el personaje de "Como abrazao a un rencor" (Podestá), a pesar de querer morir solo, crucificado en sus penas, y que cree no deberle nada a nadie ni pretende nada de nadie, termina aceptando la palabra de su madre:

Sólo a usté, mama lejana, si viviese le daría
el derecho de encenderle cuatro velas a mi adiós,
de volcar todo su pecho sobre mi hereje agonía,
de llorar sobre mis manos y pedirme el corazón

A. M. Podestá,
"Como abrazao a un rencor", 1931

Discépolo, en cambio, no transige con la imagen de la madre. La imagen de la mujer que se desprende del conjunto de sus tangos es realmente calamitosa y trágica. Su desengaño, desmenuzado en todos sus tangos, revela que él asume la culpa de su madre y ofrece su cuerpo para la expiación; ese cuerpo que maltrató toda su vida y que, finalmente, dejó morir de inanición. La culpa lo llevó a pagar de manera excesiva: con su propia vida.

Gorrindo, por su parte, a pesar de manifestar similar desencanto y un fuerte escepticismo frente a la vida y sus valores, la encara con menos melancolía y más bronca:

Con el pucho de la vida apretado entre los labios,
la mirada turbia y fría, un poco lerdo el andar,
dobló la esquina del barrio y curda ya de recuerdos,
como volcando un veneno, esto se le oyó acusar

Señala un recorrido: desde el primer paso dado en su barrio hasta el momento presente en que regresa, hay un trayecto en el que perdió todos los sueños, los ideales y aquellos valores por los cuales vivir: el amor, la amistad, la alegría, la justicia. Toda su vida se le presenta como un proceso vano, y ha llegado al punto máximo de descreimiento:

Hoy no creo ni en mí mismo...

Pero desde el fondo de su desengaño reconoce una divergencia con Discépolo:

Por eso no has de extrañarte si alguna noche, borracho,
me vieras pasar del brazo con quien no debo pasar

La profundidad de los desengaños no es similar para ambos poetas, puesto que uno prefiere la soledad de la muerte y el otro todavía apuesta a la pasión carnal de una compañía "inconveniente".

Con estos poetas se prefiguran las dos salidas posibles para el desencanto expresado. Gorrindo, a pesar de manifes-

tar un descreimiento total, sigue apostando a la pasión, que pareciera ser su forma de aceptar la vida. Discépolo, en cambio, a pesar de expresar las palabras a través de las cuales el pueblo pudo elaborar la aceptación del mundo nuevo (desencantada, pero aceptación al fin) queda, como tantos otros, al costado del camino. Prefiguró el mundo nuevo, dictó sus códigos morales, con el último suspiro hizo campaña política por esas ideas, pero ese mundo no fue para él. Quedó afuera de la tierra prometida.

Capítulo XI

La posibilidad de un mito: el viaje

1. Los viajes en el origen

Buenos Aires se funda, como la mayoría de las ciudades americanas del litoral atlántico, en un lugar sin historia de asentamientos previos; por lo tanto, los fundadores y sus primeros habitantes forzosamente arribaron desde otros rumbos. La autoctonía, entonces, es una característica que nadie puede atribuirse porque en todos los casos existieron viajes previos para cualquier instalación humana.

La que devendría nuestra capital fue durante siglos sólo un caserío miserable poblado de resentimiento y pobreza:

> En los primeros años a partir de su fundación, Buenos Aires era considerada "La más pobre ciudad de las Indias", y sin duda lo era[137].

El oro que atrajo a los primeros conquistadores pronto se reveló como inexistente y la riqueza que proveyó el contrabando al Alto Perú fue intermitente e incapaz de proveer prosperidad o prestigio, pero al mismo tiempo resultó la única alternativa de supervivencia y, probablemente, matriz de toda corrupción posterior. El hecho de ser la colonia más alejada de la corona hizo que la ley y la autoridad estuvieran siempre supeditadas al capricho de los representantes locales, ejercidas en la mayoría de los casos por sujetos ambiciosos, venales e inescrupulosos.

No es nuestra intención hacer una historia demográfica o social para explicar la creación del mito del esplendor de Buenos Aires, pero ya en 1845 Sarmiento afirmaba que, en Europa, los estudiosos de las necesidades de la humanidad envidiaban nuestro futuro de poder y de gloria y presagiaban para Buenos Aires un destino que la llevaría a ser la ciudad más grande de ambas Américas[138]. Sin embargo, el rasero de la pobreza original, los enriquecimientos injustos, la arbitrariedad en la aplicación de la ley y los delirios de grandeza fueron marcando el crecimiento de este puerto con una oscilación constante entre necesidad y ambiciones. Tal vez el mito del esplendor de Buenos Aires haya sido nada más que la contracara de su origen, tan pobre y corrupto, tan extranjero y grotesco.

La inmigración, aunque a ritmo lento, fue un constante factor de incremento poblacional durante varios siglos hasta las últimas décadas del siglo XIX, cuando la llegada de viajeros se torna explosiva. Al ingreso de inmigrantes en Buenos Aires debe sumársele el arribo de provincianos, también en la búsqueda de nuevos horizontes de progreso.

No exageraríamos en nada si afirmáramos que todo habitante de Buenos Aires es heredero de un viaje, y, en la mayoría de los casos, de uno reciente[139]. Existe un viaje fundante en la mayoría de las historias personales o familiares y, tal vez como consecuencia de esta situación, las travesías tienen una fortísima presencia en la historia argentina, ya sea por descubrimientos, fundaciones, luchas, liberaciones, exilios, huidas o los obligados viajes bautismales a Europa de la clase alta primero y de la clase media más tarde. En la biografía de cualquier héroe político o personaje célebre no faltan traslados como elementos cuasifundamentales de su historia. Pero, aunque pudiera ser pensado como una consecuencia lógica, no hay un mito estructurante y fundador que funcione como nuestro origen a la manera que lo hicieron los de Ulises para Grecia o los de Eneas para Roma[140].

Sería demasiado largo y tedioso recorrer la cantidad de escritores, pintores, escultores, en cuya vida los viajes inaugurales operaron como prólogo e impulso de sus creaciones.

Sólo en el siglo XX, Borges, Cortázar, Arlt, Puig, Saer, la mayoría de los plásticos argentinos por Europa o los uruguayos en la Argentina, son una muestra de esa contingencia. Pero en todos los casos, las construcciones imaginarias que produjeron no pudieron constituirse de manera masiva en articuladores sociales.

Tal vez deberíamos buscar esa gran instancia generadora en el *corpus* poético que hemos dado en llamar Tango. Este acarreador de mitos que se ha revelado como un complejo entramado de historias, eventualmente podría llegar a ser soporte de alguna estructura fundante ligada a los viajes.

Una enorme cantidad de tangos mencionan viajes, reales o metafóricos. Hay idas y vueltas. Los viajes pueden ser sin retorno, como escenarios de dramas, cortos o de toda la vida, al exterior o al interior del país, y el sujeto a veces va obligado y en otras ocasiones lo hace voluntariamente. Y también, completando el abanico de opciones, hay gente que ha decidido no moverse más. A tanta fecundidad, tal vez, pudiéramos hallarle algún sentido.

2. Los viajes femeninos

Hemos repasado los viajes emprendidos por mujeres. Entre los años 1917 y 1929 las letras de los tangos hablan de mujeres que emprenden viajes, cortos en cuanto a distancia recorrida, pero inmensos en cuanto al cambio de sentido de su vida. Hay mujeres que se van: del bulín, del hogar, del conventillo, del barrio, de un pasado humilde, de la pobreza, de la virtud, de la salud y hasta de la vida. Esta movilidad se evidencia en tangos como "Mi noche triste", "Flor de fango", "Margot", "Milonguita", "La copa del olvido", "El bulín de la calle Ayacucho", "La cumparsita", "Sentimiento gaucho", "Tus besos fueron míos", "El abrojito", "Cotorrita de la suerte", "Muñeca brava", "Duelo criollo", "Aquel tapado de armiño", "Milonguera", "Victoria" y otros. Pero cuando se intenta indagar en el desenlace de aquellos espe-

ranzados viajes, al punto descubrimos que éstos terminan en el cabaret, la mala vida, la pobreza, la decadencia, la miseria, la enfermedad y la muerte, sin excepción. También hay tangos que hablan de mujeres que "llegan" a Buenos Aires, como "Griseta", "Galleguita" y "Madame Ivonne", pero tampoco con mejor suerte, porque las esperan las mismas vicisitudes: la prostitución, el deterioro y la muerte. Los viajes femeninos en los tangos se revelan como sin salida o con una salida trágica.

3. La vuelta

Hay otro grupo de tangos que hablan del regreso, los viajes de vuelta, aquellos que se ilusionan con volver a Buenos Aires, al barrio o a algún amor: "Buenos Aires", "Bailarín compadrito", "La canción de Buenos Aires", "Mi Buenos Aires querido", "Arrabal amargo", "Golondrinas", "Manoblanca", "Verdemar". Éstos suponen que el simple regreso alcanzaría para calmar todas las penas, las desventuras o el desamor. El paradigma de este grupo de tangos sería "Mi Buenos Aires querido", puesto que volver equivaldría a no tener más desengaños, evitar el dolor, las penas y, finalmente, lograr un estado cercano al de la felicidad eterna. Pero señalemos enfáticamente que las canciones no hablan de lo obtenido al volver, sino de lo que se espera encontrar al regreso o con el regreso, y constatamos que nada de lo enumerado es verdadero, puesto que más bien se trata sólo de deseos y esperanzas.

Veamos ahora otro grupo de tangos donde sí se menciona lo conseguido al volver: "Nunca es tarde", "Viejo rincón", "Barrio reo", "Barrio pobre", "Misa de once", "La casita de mis viejos", "Recuerdo malevo", "San José de Flores", "Volvió una noche", "Volver", "Por la vuelta", "Niebla del Riachuelo", "Mañana zarpa un barco", "Tristeza marina", "La vi llegar". Los personajes aquí encuentran indiferencia, ruinas, olvido, amores que se presentan como espectros, cansancio en el corazón, la madre enferma que reprocha, amo-

res muertos, un "hondo y cruel silencio huraño" o el simple vacío de amor. Exactamente lo opuesto a lo que se esperaba encontrar.

4. El viaje a París

Existe un grupo de tangos que describe el viaje a París, muy de moda en las primeras décadas del siglo XX, no sólo entre los tangueros sino también entre miembros de la oligarquía. Ambos grupos buscaban seguramente la bendición europea, aunque con fines divergentes: mientras los tangueros y los personajes de los tangos que los representaban anhelaban el regreso triunfal de los inmigrantes clavando su pica vencedora en la Ciudad Luz, los miembros de la clase alta ansiaban ser reconocidos como "iguales" por la nobleza europea. El retorno era, tal vez, el intento de suponer que el viaje inmigratorio no había tenido lugar, negando de esta manera su compromiso con la tierra que los había nutrido y enriquecido. El resultado, en ambos casos, fue patético. En el caso del tango, los resultados se reflejan en los propios textos, y en el caso de los "nuevos ricos", a pesar de su impecable pronunciación francesa o inglesa, siempre fueron considerados unos "rastacueros"[141] sin títulos ni linaje.

Entre los tangos más notorios que hablan del viaje a París podemos mencionar: "Claudinette", "Margo", "Araca París", "Noches de Montmartre", "Siempre París", "Acquaforte", "La que murió en París", "Anclao en París", "Papel picado", "Mimí Pinsón". Estos tangos fueron analizados por Pierina Moreau[142], quien a partir de las premisas con las que encaró el trabajo ("llegar no es triunfar" y "partir no es llegar") descubre el carácter imaginario de los deseos que impulsaban estos viajes. A la supuesta seducción ejercida por París y por los títulos de los tangos, Moreau opone la realidad de los relatos, donde lo que encuentran los personajes de los textos son fracasos, enfermedad y muerte.

5. Viajes terribles

Lo terrible, en todas las circunstancias, depende de quien juzgue. No tomaremos casos decididamente truculentos, que efectivamente existen —no es nuestra intención exponer rarezas, ya que son obras marginales con baja representatividad—, sino aquellos tangos que relatan la historia de un viaje que el común de la gente definiría como terrible.

Son tremendos aquellos viajes de inmigrantes que terminan en fracasos ("La Violeta", "Canzoneta") o los que tienen la cárcel como punto de llegada o de partida ("El ciruja", "La gayola", "Al pie de la Santa Cruz"); en otras ocasiones, el trayecto utilizado para encuadrar el desarrollo de un drama penoso ("Talán... talán", "La viajera perdida", "Ave de paso"). El fracaso, la cárcel, las pérdidas y los desamores son, en general, las consecuencias de estas odiseas.

Hay algunos tangos donde el viaje de los personajes es la circunstancia que permite un engaño: "A la luz del candil", "Dicen que dicen", "Una carta" y otros.

Los resultados de estos viajes también podrían tildarse de terribles.

6. Los viajes eternos y el viaje final

Otro conjunto de tangos, en su mayoría camperos, plantea la acción dramática como un viaje perpetuo, ya sea porque hay una búsqueda sin fin, porque el personaje no quiere enfrentarse con una verdad dolorosa o porque se plantea un sinsentido tal que el vivir es sólo una acción sin objetivos o un camino sin punto de llegada. Se describe un viaje permanente, con una concepción fatalista de la vida: "Organito de la tarde", "El circo se va", "Zaraza", "El aguacero", "El pescante", "No te apures, Carablanca", "Camino del Tucumán", etc. La temática preponderantemente campera expresa más acabadamente la asociación del quietismo y la circularidad del tiempo con lo criollo y campesino, en contraposición con lo inmigrante y urbano ligado al progreso.

Por último, hay tangos que reflejan el viaje final, es decir el viaje hacia la muerte: "Adiós muchachos", "La uruguayita Lucía", "Dios te salve, m'hijo", "Como abrazao a un rencor", "Margarita Gauthier", "Sus ojos se cerraron", "Toda mi vida", "Tu pálido final", "Cuatro líneas para el cielo", "Maquillaje". Los personajes se preparan para morir o se representa la muerte de un ser querido, pero en todos los casos es metaforizado como el viaje final.

7. Reflexiones

Se encuentran así expresadas casi todas las formas posibles de viajes: reales o simbólicos. La constante es que a los anhelos que impulsaban cada viaje, la búsqueda del amor, de la felicidad, el deseo de progreso, algún reencuentro o el éxito, se les oponen sistemáticamente el fracaso, la indiferencia, el desamor, la vergüenza, la enfermedad o la muerte. Es como si se dijera que todo viaje entraña un peligro, inconveniente, desventaja o imposibilidad; como si se afirmara que "toda carta tiene contra y toda contra se da"[14], y que con cada viaje se hace inevitable la aparición de las cartas perdedoras.

Dada la generalización de las desventajas que se ponen de manifiesto en cada viaje relatado, podría afirmarse que el tango en su conjunto expresa un modelo valorativo. Como una fórmula en contra de los viajes. El tango, en su forma mítica o estructural, enunciaría: *no te debes ir* o *no te debes mover más*.

Si tomamos aquello de que todos somos hijos o descendientes de un viaje y lo correlacionamos con la hipótesis de que el tango es un factor de integración, vemos que el mismo reafirma nuestra permanencia en esta tierra coartándonos toda posibilidad de fuga física o imaginaria.

Existe una copiosa literatura que describe a los argentinos como desarraigados y propensos a vivir en cualquier lugar menos en su patria. Contra toda apariencia de exilios y fugas, Graciela Scheines afirma:

> En rigor no hay ciudadano de ningún país del mundo más aquerenciado a la propia tierra que el argentino. La nostalgia, el folclore de mate y tango en el exterior, los ghetos de connacionales en París, Bonn o Nueva York, la amenaza cíclica de rajarse del país que no se concreta nunca [...] la obstinación por descifrar el mensaje de la historia para vislumbrar el futuro nacional son testimonio de los fuertes lazos que nos sujetan a la república[144].

Habría como una "fantasía" del viaje posible en todo habitante de nuestro litoral, una presencia constante en su imaginario, una acción potencial y latente, una posibilidad siempre dispuesta, pero a la hora concreta de la ejecución, esa potencialidad no se ejerce. A "la hora de la verdad", como se dice en el toreo, el argentino decide quedarse (y si se va, funda una "patria chica").

Plantear los viajes como un imposible es el límite de la función que ha realizado el tango en la tarea de integrar a los habitantes de Buenos Aires en una sociedad armónica: construyó una geografía imaginaria para facilitar su inserción, ayudó a elaborar los conflictos interpersonales para bajar el nivel de agresividad y permitir un acople, acomodó a la gente a los nuevos roles y ahora, finalmente, a través de la manera de concebir los viajes, nos propone la permanencia en esta tierra.

Los grandes poetas, individualmente y de manera tangencial, confirman o intuyen lo que el tango expresa de manera conjunta; en algunos, hasta podría leerse una cierta preferencia por la inmovilidad:

No doy un paso más
alma otaria que hay en mí...

E. S. Discépolo, "Tres esperanzas", 1933

Amor, la vida se nos va
quedémonos aquí...

H. Expósito, "Quedémonos aquí", 1956

Fuimos abrazados a la angustia de un presagio
por la noche de un camino sin salidas
[...]
Fuimos el viajero que no implora, que no reza,
que no llora, que se echó a morir

H. MANZI, "Fuimos", 1945

[...] barcos que en el muelle para siempre han de quedar...
[...]
¡Niebla del Riachuelo!...
Amarrado al recuerdo
yo sigo esperando...
[...]
Anclas que ya nunca, nunca más han de levar...

E. CADÍCAMO, "Niebla del Riachuelo", 1937

Se representa "el quedarse" o "el no partir" como una forma de respuesta frente a la adversidad o al tironeo de las pasiones.

"Quemar las naves" ha sido la potente metáfora que describió la actitud de la mayoría de los que llegaron. La inmigración logró en poco tiempo una fuerte integración: Alain Touraine se asombra de la velocidad de asimilación de los inmigrantes en la sociedad argentina[145].

Los viajes han impuesto su decisiva presencia en los tangos porque no han sido contingencias sin sentido o meros sucesos intermediarios, sino que representaron el impulso vital con que millones de personas intentaron rehacer su vida en estos lares.

Muchos de los que vinieron de ultramar eran simples peones golondrinas, trabajadores eventuales que llegaban al país sólo para levantar las cosechas cerealeras y regresar luego a su país de origen. Pero otros vinieron a quedarse; no emprendieron viajes hacia la utopía[146] sino que realizaron un itinerario hacia un lugar concreto, donde debieron luchar con rudeza para lograr establecerse, porque el hambre y su

consecuente resentimiento hacia la tierra que no les dio alimento, las persecuciones, algunas situaciones individuales y las ansias desmedidas de "hacerse la América" los habían dejado sin un lugar adonde volver.

La rápida conversión en argentinos a la que alude Touraine, tal vez esté ligada, por un lado, a la eficaz contribución del tango en el proceso de adaptación y, por otro, a la profunda necesidad de encontrar un reemplazo del lugar originario. A través del relato de los viajes puede inferirse que la elaboración del acomodamiento metafórico que realizó el tango puso de manifiesto que lo esencial de la inmigración no fue tanto la búsqueda de alimento o trabajo, como la tarea de hallar un nuevo lugar bajo el sol, un nuevo espacio que pudiesen considerar como propio y les permitiese lograr el afincamiento y la contención tan necesarias. Los que no tenían conflictos con su hábitat originario, regresaban luego de ganar el sustento. Los que intentaron quedarse pusieron en evidencia que para ellos no había posibilidad de retorno, no tenían un lugar simbólico al cual regresar. Por lo tanto, desear quedarse fue algo más que la simple elección de una residencia, fue un dilema de vida o muerte.

Nada explicitó esta situación con tanta claridad como la obra de Enrique Santos Discépolo. Sus tangos y piezas teatrales captaron con hondura la densidad del drama inmigratorio. Las investigaciones de Galasso y Dimov[147] destacan la correlación de las características temáticas y léxicas similares entre el teatro (*Mateo*, *Stéfano* y *El organito*) y los tangos de Enrique. En los tangos discepolianos los personajes tratan de cambiar hasta límites inimaginables con tal de adaptarse, de encontrar un lugar, de ser finalmente aceptados. En sus obras teatrales, Discépolo encuentra otra manera de expresar el mismo conflicto, y lo logra con una estrategia diferente[148]. En el intento de exponer ese "problema de uno padecido por muchos"[149], elabora una nueva manera de reflejar el dolor y construye en esa tarea la más acabada forma del grotesco argentino[150].

Se ha querido leer entre líneas el fracaso de la inmigración, expresado en el contraste entre una ilusión prometida

y la sórdida realidad encontrada, o la mentira de la clase oligárquica ofreciendo la oportunidad de "hacerse la América" y la miseria, el hacinamiento y la degradación con que se encontraron muchos de los inmigrantes al llegar. Los que prefieren entender la inmigración en esos términos son sujetos que analizan el proceso inmigratorio prescindiendo de su situación personal de inmigrantes o descendientes de los mismos. Ellos, los comentaristas, son el ejemplo de una inmigración exitosa, pero es como si no quisieran ver allí mismo, en ese conflicto, en esa humillación, la raíz de su propio origen. Todos los inmigrantes[151] pasaron por ese lecho de Procusto en el desesperado intento por ser aceptados. El grotesco es eso: la superficial, ligera y hasta cómica situación cocolichesca de los recienvenidos expresando su desconocimiento de los códigos cotidianos imperantes, y el verdadero conflicto subyacente: adaptarse o morir. Porque fracasar, puesto en ese contexto dramático, era peor que morir. En esa disyuntiva de hierro, el grotesco desnuda el proceso de cambio al que fueron sometidos los sujetos: el abandono de sus valores y la obligación de aceptar las nuevas reglas. Discépolo ejemplifica en *Mateo* esas oposiciones drásticas con que se expresaron algunos dilemas éticos:

> Tiene la cabeza llena de macanas usté. Eh, e muy difíchile ser honesto e pasarla bien. ¡Hay que entrare, amigo! Sí, yo comprendo: saría lindo tener plata e ser un galantuomo; camenare co la frente alta e tenere la familia gorda. Si, saría moy lindo agarrar el chancho e lo vente. ¡Ya lo creo!, pero la vida e triste, mi querido colega, e hay que entrare o reventar.

En esa búsqueda de aceptación de la nueva legalidad, y a pesar de todo el dolor que significaba el cambio, había un peligro mayor que perder la honestidad, y era el de no ser aceptados. Para quienes no tenían un sitio adonde regresar significaba la angustia de quedarse sin lugar y enfrentarse a la desesperación de no tener siquiera el amparo del grupo humano. En *El organito*, el personaje Saverio expresa:

> [...] Yo, una noche... sen comida, sen techo, a la calle, con usted [Nicolás] en este brazo e Florinda al pecho de la madre, no encontramo un cristiano que creyese en Dios. La gente pasaba, corriendo, sen merar me mano... ¡Morite!... ¡Morite co tus hijos!... ¡La gente... juh!... Aquella noche supe hasta qué punto somo todo hermano [...].

Al mismo tiempo también expresa que en esa situación límite no hay ideologías ni valores supremos que intermedien entre los seres humanos (*unas fieras*)[152]; ni el cristianismo, catolicismo o socialismo representan algo para el sujeto en ese momento:

> ¿A quién quiere conmover con do pierna torcida o esa cabeza atorranta?... ¿A lo pobre? Te dan pan duro e han cumplido. ¿A lo rico? Nunca te han merado. ¿A lo sano? Están deseando que te muérase para no acordarse de la muerte merándote. ¿A lo enfermo? Gózano co mal ajeno. ¿A lo católeco? Le conviene, cuanto má pobre, má catedrale. ¿A lo socialista? Te háceno yevar preso.

Estos fragmentos ponen en evidencia que el planteo no es centralmente ético ni político-ideológico, sino crudamente humano: el dolor de abandonar lo propio y tener que aceptar otras reglas, con el agravante del enorme riesgo de no poder adaptarse o, peor aún, no ser aceptados. Frente a esas disyuntivas se elige siempre la vida, aun a costa de abandonar los valores (todavía es posible escuchar en el folclore cotidiano la frase: "primo vivere e dopo filosofare"). La mayor tensión del drama grotesco reside en el conflicto que expresa la posibilidad de no encontrar aceptación en el nuevo medio. Una de las pruebas de la centralidad de este conflicto creemos que reside precisamente en la elección del cocoliche como idioma de los personajes, puesto que allí está condensado el idioma de origen, el idioma que debe ser abandonado, y el esfuerzo por acceder al lenguaje del nuevo lugar al que han arribado. El cocoliche *es ya* la tensión del esfuerzo para ser aceptados, distorsionando lo propio. La otra

prueba puede inferirse desde la temática. Otro ejemplo en la misma obra juega con la idea de que pudiese existir la posibilidad de elección entre vivir o no, entre ser aceptado o no, pero donde se adjudica la posibilidad de elegir del sujeto:

> Yo no le pedí que me trajera al mundo. Estoy aquí sin invitación. Yo he venido a este velorio sin conocer al muerto, me lo presentaron después. Que si usté me dice: Che, Nicolás, nacé, haciendo el jorobado, el rengo o el ciego, vas a pedir limosna toda tu vida, che, Nicolás, mirá qué linda es la luz, nacé: rotoso, mugriento, despreciao, vas a tener que dar lástima para comer y si te resistís... leña; che, Nicolás, nacé; ¿te vas a perder esto, otario? Vas a ser el hijo mayor de un limosnero, pero no importa, cuando él se muera vos la vas a gozar... ¿usté se cré que yo nazco?.... ¡Colibriyo!... ¡Me hago el sordo, me doy vuelta y ni pa Dios!

A través de esta cruel ironía Discépolo expresa su rechazo a la realidad que tiene que vivir, la presenta como si hubiese podido tener la libertad para elegirla (igual que en "Qué vachaché"), pero al mismo tiempo nos confirma su carácter ineluctable: ya nació y la vida hay que vivirla; ya está en este país y hay que hacer lo que haya que hacer para encontrar un lugar.

Pero si pudiésemos parafrasear el texto anterior, tal vez encontraríamos el pivote entre el conflicto de "uno" con el de "muchos", es decir, el drama humano al que alude Discépolo, apalancado en su propia historia:

> Yo no le pedí que me trajera al mundo. Estoy aquí sin invitación. Yo he venido a este velorio sin conocer al muerto (¿mi padre? ¿Cuál?), me lo presentaron después. Que si usté me dice: Che, Enrique, nacé, haciendo el feo, narigón, pobre, tímido, sin padre ni madre, avivándote tarde (desayunándote) que el que creíste tu padre no lo era, y tu padre biológico no te quiso reconocer, che, Enrique, ¡mirá qué lindo es ser querido!, con un hermano tiránico que trató de hacerte pagar a vos por los pecados de tu madre y te robó todo lo que pudo, con

> una mujer que se cansó de engañarte... ¿usté se cré que yo nazco?.... ¡Colibriyo!... ¡Me hago el sordo, me doy vuelta y ni pa Dios!

La especial historia de Discépolo dejaba al descubierto la labilidad de sus lazos con la vida y lo doloroso de esa relación, pero esas características fueron (además de su talento y sensibilidad) las que permitieron que pudiera surgir en sus obras aquello que también en los inmigrantes fue precario y doloroso, aunque dotado al mismo tiempo de un feroz impulso hacia la supervivencia. La estructura del grotesco —llegar al drama por la vía del humor— demuestra, como ningún otro texto, la presentación del conflicto en los términos en que los propios interesados lo vivieron. Pudo calar en los espectadores porque allí, en esencia, se mostraba el drama padecido por todos, que todos deseaban mantener oculto por lo humillante, pero que resultaba ser el elemento constitutivo de sus propias vidas.

Por eso, en esos viajes cruciales, esenciales, fundadores, el tango discepoliano fue el que mejor captó el profundo drama de los recienvenidos y puso su original arquitectura al servicio de la adaptación y de la integración al medio.

Sin embargo, pese a la importancia que el tango le otorga a los viajes, con la diversidad de situaciones que se presentan, con el predominio que se le adjudica al momento clave de la llegada al país, por sí solos no logran fundar una estructura mítica que funcione como el origen, puesto que la estructura del mito sería: separación del héroe fundador-iniciación-retorno. Y como vimos, Buenos Aires fue punto de llegada, no de salida; por otra parte, el retorno se había vuelto inviable. Ante la imposibilidad de reeditar el mito arcaico surge entonces un nuevo mito fundador: el tango. Éste es el "héroe fundador" sobre el que se proyectan los ideales buscados, es decir, las ansiedades inconscientes que es necesario calmar. El tango provee la forma que se llenará con el aporte de todos los sujetos implicados. El tango es el sujeto excepcional que asume la estructura y el sentido del mito.

TERCERA PARTE

LOS ASPECTOS FUNCIONALES

◆

Capítulo XII

Las autorreferencias en el tango

1. Un lugar en el código

Desde "Mi noche triste", y con el nacimiento y auge de los medios de comunicación, se produce un crecimiento exponencial de las emisiones de tangos. En efecto, su éxito en los bailes, en los cafés de la mayoría de los barrios porteños, en los patios de los conventillos y en el teatro, ahora se ve impulsado aun más por la radio, el incipiente cine sonoro y las revistas que traen las letras de los nuevos éxitos. Se escucha tango en todas partes y no es exagerado decir que "la tufarada del tango está en la calle como una ráfaga que se pasea"[155].

Las permanentes emisiones radiales en todo el país, las numerosas repeticiones anónimas y las referencias cruzadas en los medios de comunicación fueron construyendo en la sociedad un lugar virtual de temas relacionados con el tango. Se evidencia en el habla, pues se termina creando un subcódigo con datos y reglas propios, dentro del código general del lenguaje. Los habitantes de Buenos Aires fueron los destinatarios y los usuarios naturales de este subcódigo, que entendían y participaban de sus leyes, usos e incluso de sus guiños.

Ese "lugar tango" comienza a cargarse con referencias de todo tipo y se estructura un *corpus* impersonal y anónimo. Las hay genéricas y también puntuales, menciones al tango en general y a todo aquello que pudiera representarlo: el ritmo, la música, el bandoneón o su sonido, su origen, autores

y ejecutantes. Existen registros de infinidad de citas de la vida cotidiana referidas a personajes de las letras o a los temas de los tangos. El tango participaba de los comentarios diarios del común de la gente con una intensidad y una frecuencia hoy poco imaginadas; así, se utilizaban giros idiomáticos, temas y modelos en términos sentenciosos, humorísticos o irónicos. En otras palabras, las referencias al tango "se usaban" socialmente[154] y todos recurrían a ese "lugar tango", pues allí encontraban su expresión. Esto, por supuesto, también comenzaron a hacerlo los autores.

Al principio las menciones en los tangos son sólo incidentales, o al menos eso aparentan. Sin embargo, con el correr del tiempo comienzan a cargarse de una enorme variedad de sentidos.

Dado el carácter heterogéneo de las citas, no estaríamos sólo en presencia del problema de la reutilización de la palabra ya pronunciada por otro, o sea que este fenómeno no se reduce a lo que los lingüistas definen como intertextualidad, sino que la autorreferencia es un fenómeno con características particulares, en tanto éstas provocan que las menciones siempre converjan hacia un solo punto, el tango, y no se refieran al texto en sí mismo, sino al campo semántico que abre el tango. Por otra parte, el fenómeno hace que la autorreferencia en sí vaya cambiando cualitativamente con el transcurso del tiempo (o de las citas), y modifica al mismo tiempo el carácter de las referencias mismas.

Existen tantas referencias al tango que terminan constituyendo una entidad dentro del género. Un ejemplo lo da Homero Expósito en "Yuyo verde" (1944):

Un farol... un portón...
—igual que en un tango—

Aquí se refiere al tango como si éste estuviese constituido por parámetros expresivos ya codificados, a los que se podría recurrir para economizar caminos narrativos que, al mencionarse, el lector o escucha pudiera entender rápida y universalmente y así llegara a develar las intenciones del autor. Y, en efecto, así era.

En las letras encontramos lo que el tango dice de las cosas de la vida, de las penas..., es decir, de las vicisitudes de los seres humanos; pero también expresa lo que dice de sí mismo. Aunque muchas veces nos enfrentemos con letras simplonas y hasta decididamente tontas, tomadas en conjunto nada de lo que dice el tango es simple o superficial, y precisamente el tema de las referencias a sí mismo es uno de los aspectos más complejos.

Las primeras menciones son simples citas descriptivas y circunstanciales; sin embargo, más adelante se convierten en un recurso expresivo, para adoptar un sesgo antropomórfico (incluyendo rasgos identificatorios que se convierten en la representación de diferentes deseos de la gente, como la integración, el progreso social, valores individuales, etc.) y, finalmente, el tango se vuelca sobre sí mismo convirtiéndose en la expresión de interrogantes existenciales.

Estas últimas referencias van desarrollándose en forma creciente, hasta que alcanzan lo que podríamos caracterizar casi como una "conciencia de sí". Las referencias a su propio ámbito en las últimas letras alcanzan un nivel de profundidad y de reflexión verdaderamente llamativo (en contraste con otros géneros del arte popular) y constituyen un continuo diálogo del tango consigo mismo, aunque en realidad son los deseos implicados de quienes crean y reciben esas letras, hecho que a su vez evidencia el entrelazamiento identificatorio allí realizado.

2. El tango como coreografía

Las primeras menciones acerca del tango lo califican como ritmo bailable, como meras referencias circunstanciales donde no es sujeto de la acción sino un simple elemento acompañante. Las acciones transcurrían en el cabaret, con ritmos musicales predominantes:

te entregaste a la farra,
las delicias del gotán

P. Contursi, "Flor de fango", 1917

del canyengue de algún tango
en los brazos de algún gil

C. Flores, "Margot", 1919

3. El tango como mensajero de seducción

También puede ser portador de mensajes atractivos y tentadores que terminan seduciendo a las destinatarias:

Fuiste papusa del fango
y las delicias del tango
te espiantaron del bulín

P. Contursi, "Flor de fango", 1917

Y en aquellas noches de verano,
¿qué soñaba tu almita, mujer,
al oír en la esquina algún tango
chamuyarte bajito de amor?

S. Linnig, "Milonguita", 1920

Aquel que un domingo
bailando en un tango
aquel que le dijo:
"Me muero por vos",
aquel que su almita
arrastró por el fango,
aquel que a la reja
más nunca volvió

P. Contursi, "Ventanita de arrabal", 1927

Para salvar de la responsabilidad del pecado a estas "almitas", los autores no dudan en achacar a los tangos ser portadores de sibilinos mensajes seductores. El recurso de utili-

zar al tango como intermediario de mensajes de "perdición" refleja, por un lado, el ambiente *non sancto* de los escenarios donde transcurrían las acciones de los tangos de la primera época, y, por otro, parecería un intento de exculpar a estas Milonguitas de la responsabilidad que les cabe por el "traspié". Vemos cómo se comienza a echar mano de los recursos de ese "lugar tango", con fines dramáticos en este caso, para hacerlo jugar un papel dentro de la exposición de las historias relatadas. Téngase presente que, junto a las acciones específicas que se le atribuyen al tango, las adjudicaciones en sí poseen un cierto rasgo de poder. Se comienza a definir el tango como con una fuerza capaz de provocar acciones.

4. El tango entrelazado con la vida

Utilizado como un recurso eminentemente dramático, se recurre a él de múltiples maneras hasta llegar a entrelazarse completamente con la vida de sus personajes. Veamos entonces la versatilidad de este recurso expresivo:

De un tango al vaivén
da vida a un amor;
de un tango al vaivén
nos hace traición.
[...]
yo siento que en la hoguera de algún tango
se va a quemar mi sangre el mejor día

R. L. Cayol, "Viejo rincón", 1925

¡Che papusa, oí!...
los latidos angustiosos
de tu pobre corazón.
¡Che papusa, oí!...
cómo surgen de este tango
los pasajes de tu ayer...

E. Cadícamo, "¡Che papusa, oí!", 1927

[...] y en el tango enredás tu ilusión...

E. CADÍCAMO, "Muñeca brava", 1928

[...] sin embargo con vos
con un tango
me parece que vuelvo a vivir

C. BARTHE, "Gacho gris", 1930

Buenos Aires cuando lejos me vi
sólo hallaba consuelo
en las notas de un tango dulzón
que lloraba el bandoneón.
[...]
Cuánto lloró mi corazón
escuchando tu nostálgica canción

M. ROMERO,
"La canción de Buenos Aires", 1932

...te promete el verso más rante y canero
para hacer el tango que te haga inmortal

C. FLORES, "Corrientes y Esmeralda", 1933

[...] detrás de un tango que nunca encuentro,
del que otros días supe bailar

A. TAGINI, "Menta y cedrón", 1945

Aquí se observa al tango entrelazado con los sentimientos de la gente e inmerso en la dramática de los personajes. Puede ocupar muchos lugares: el de la pasión, el representante de los mejores momentos del pasado, el de consuelo por la patria ausente, el acompañante de las equivocaciones o los desencuentros, o la materia capaz de moldear la inmortalidad.

5. Todos los tangos posibles

Existe una multiplicidad de menciones que contribuyen a promover la idea de que el tango puede adquirir cualquier representación. Se lo califica de infinitas maneras y así es como vemos cargarse ese "lugar tango" con adjetivos de todo calibre. A través de muchas letras se lo define como: "fatal", "rante", "fulo", "papa", "de meta y ponga", "de mi flor", "tristón", "viejo y triste", "compadrón y retobado", "gris", "amargo", "burlón y compadrito", "querido", "amigo", "quejumbroso", "compadrón y callejero", "tristón y canyengue", "malevo", "dulzón y orillero", "compañero", "hermano", etcétera.

Tantas y tan disímiles alusiones nos hacen pensar que ese lugar se ha cargado metafóricamente con cualidades que exceden el alcance de referencias simplistas. Allí se está construyendo un lugar simbólico que parece cumplir alguna función para el conjunto del género y, tal vez, para la sociedad misma. La masiva concurrencia de los textos tangueros a ese espacio virtual connota, y en muchos casos también denota, juicios encomiásticos.

6. El tango acompañante de sentimientos de dolor

El tango también es señalado como capaz de acompañar a los personajes de los relatos en momentos de dolor. Hay distintas penas como también el tango tiene distintas maneras para acompañar estas situaciones:

Y cuando de los bandoneones
se oyen las notas de un tango,
pobre florcita de fango
siente en su alma vibrar...

P. Contursi, "El motivo", 1920

Y a la salida de la milonga
se oye una nena pidiendo pan,
por algo es que en el gotán
siempre solloza una pena

M. Romero, "Buenos Aires", 1923

Y una noche de champán y de cocó
al arrullo funeral de un bandoneón,
pobrecita se durmió,
lo mismo que Mimí,
lo mismo que Manón...

J. González Castillo, "Griseta", 1924

[...] que decís que un tango rante
no te hace perder la calma
y que no te llora el alma
cuando gime un bandoneón

C. Flores, "Muchacho", 1924

Has querido consolarme
con tu voz enronquecida
y tu nota dolorida
aumentó mi berretín

P. Contursi, "Bandoneón arrabalero", 1928

Araca, cuando a veces
oís La Cumparsita,
yo sé cómo palpita
tu cuore, al recordar...

M. Buccino, "Bailarín compadrito", 1929

Los amigos que no están,
son el son del tango amargo

H. Expósito, "Margo", 1945

El duende de tu son, che bandoneón,
se apiada del dolor de los demás,
y al estrujar tu fuelle dormilón,
se arrima al corazón que sufre más

H. Manzi, "Che, bandoneón", 1950

El tango cumple funciones protectoras y puede concurrir también en auxilio de las funciones maternas:

Porque cuando pibe me acunaba en tangos
la canción materna que llamaba al sueño,
y escuché el rezongo de los bandoneones
bajo el emparrado de mi patio pobre

C. Flores, "Porque canto así", 1929

Hoy que no tengo...
más a mi madre...
siento que llega en punta 'e pié para besarme
cuando tu canto nace al son de un bandoneón

E. S. Discépolo y J. C. Marambio Catán,
"El choclo", 1947

Gobello dijo que el tango se ha hecho para cantar lo perdido[155], y habría que agregar que cuando el tango tiene que acompañar un sentimiento, éste es de dolor o tristeza. El sonido del tango y de su instrumento paradigmático, el bandoneón, suelen aparecer consolando las penas de los que sufren. Habría que puntualizar que este sonido empáticamente apenado es el del bandoneón *dentro* del tango, porque en otros contextos no tiene esas implicancias. Esto es evidente

en los conjuntos chamameceros, punteando en las chacareras santiagueñas o en las zambas carperas de Salta. Todo el dolor que expresa el bandoneón y todo el consuelo que es capaz de brindar, provienen principalmente del tango, de ese conjunto significante que ha trasladado a las melodías toda su carga de dolor y nostalgia.

7. El tango como sujeto

Como culminación de un proceso de personalización que el tango realiza en el mismo discurso tanguero, surgen referencias directas como interlocutor de diálogos. En la formación del "lugar tango", el proceso de personalización que se construye a través de los textos realiza un salto cualitativo: hace que adquiera voz. Hay un lugar desde donde el tango habla, y puede hacerlo en:

Primera persona:

Soy
el tango milongón
nacido en los suburbios
malevos y turbios.
[...]
Me gusta compadrear,
soy reo pa' bailar,
escuchen mi compás:
[...]
Yo soy el viejo tango
que nació en el arrabal

H. Expósito, "Yo soy el tango", 1941

Segunda persona:

Eras un gran varón
altivo y compadrón
de una palabra sola...

[...]
Me da pena tango
viendo que has cambiao

U. CASERIO,
"Tango de otros tiempos", 1956

Tango, tango,
vos que fuiste el amigo
confidente de su amor...

H. PETTOROSSI, "Lo han visto con otra", 1928

Gime bandoneón tu tango gris
quizás a ti te hiera igual
algún amor sentimental

E. CADÍCAMO, "Nostalgias", 1936

Tercera persona:

Es hijo malevo,
tristón y canyengue
nació en la miseria
del viejo arrabal

A. BIGESCHI, "Tango argentino", 1929

Las distintas proyecciones hacia ese "lugar tango" terminaron conformando una instancia con palabra propia y capaz de diálogo.

8. El tango como soporte identificatorio

El "lugar tango", al tener uso de la palabra, podría llegar a definirse casi como sujeto (un lugar virtual). Sujeto abstracto y multifacético que terminó por convertirse en soporte de las identificaciones de la gente. Tal vez una de las

funciones más importantes que ha cumplido en relación con el conjunto de la población es haberse presentado como una metáfora de las aspiraciones de integración, aceptación y ascenso social. De hecho, el tango mismo se ofrecía como modelo a ser imitado en su trayectoria:

¡Gacho gris, arrabalero!
Vos triunfaste, como el tango,
y escalaste desde el fango
toda la escala social

C. BARTHE, "Gacho gris", 1930

Ése es el tango canción de Buenos Aires,
nacido en el suburbio que hoy reina en todo el mundo

M. ROMERO,
"La canción de Buenos Aires", 1932

Manuel Romero ya había conferido un título nobiliario a Buenos Aires ("La Reina del Plata") y en el orden de las identificaciones podría leerse que si el tango pudo nacer en el fango y llegar a la realeza, las personas bien podrían esperar algo parecido.

Pero hubo algunos cuya ambición superaba los deseos del común de las personas y depositaban en el tango expectativas de salvación:

Con este tango que es burlón y compadrito,
se ató dos alas la emoción de mi suburbio.
Con este tango nació el tango y como un grito
salió del sórdido barrial buscando el cielo

E. S. DISCÉPOLO Y J. C. MARAMBIO CATÁN,
"El choclo", 1947

Mientras que el tango en general se presenta como un modelo de ascenso social, muchos de sus personajes también tratan de encarnar esa metáfora ("piantar del barro al

asfalto"). Sin embargo, no todos alcanzan su finalidad, pues casi siempre surgen inconvenientes que les impiden el éxito. Entonces, podrían definirse dos lugares: un "lugar tango", "antropomorfizado", personalizado, donde se proyectan los ideales inmigratorios como el deseo de reconocimiento, de aceptación, de ascenso social y de éxito; y otro lugar, representado por los personajes de los tangos, que ponen en evidencia los miedos reales frente a los peligros imaginarios del proceso adaptativo. El tango como lugar simbólico cargaba sobre sí los emblemas construidos durante años por infinitas referencias valorizadas; era un espacio inmutable que se utilizaba como referente de las mejores aspiraciones de la gente, mientras que los personajes concretos de las historias constituyeron el soporte para representar tropiezos, peligros cotidianos y miedos reales ante los cambios necesarios para el logro de aquellos ideales.

Pero hay otros aspectos dentro del tango en donde también operan los procesos de identificación. Uno de ellos se refiere al embellecimiento y la idealización de los escenarios naturales del transcurrir tanguero —como la casa, el barrio y la ciudad— y otro a los intérpretes del tango.

Veamos algunos ejemplos de los lugares idealizados:

Un callejón en Pompeya
y un farolito plateando el fango

J. González Castillo, "Sobre el pucho", 1922

Barrio plateado por la luna,
rumores de milonga
es toda tu fortuna

M. Battistella y A. Le Pera,
"Melodía de arrabal", 1932

Tenía aquella casa no sé qué suave encanto
en la belleza humilde del patio colonial,

cubierta en el verano por el florido manto
que hilaban las glicinas, la parra y el rosal...

A. Tagini, "Marionetas", 1928

Cuartito azul dulce morada de mi vida...

M. Battistella, "Cuartito azul", 1938

Paredón, tinta roja en el gris del ayer...
Tu emoción de ladrillo, feliz
sobre mi callejón,
con un borrón pintó la esquina...

C. Castillo, "Tinta roja", 1941

Barrio de tango, luna y misterio

H. Manzi, "Barrio de tango", 1942

Donde se mezclen luces de luna y almacén

H. Manzi, "El último organito", 1948

Ha plateado la luna el Riachuelo
y hay un barco que vuelve del mar
con un dulce pedazo de cielo,
con un viejo puñado de sal

C. Castillo, "La cantina", 1952

También pueden embellecerse los relatos sobre el barrio y Buenos Aires, entremezclándose el cariño y la idealización:

Buenos Aires, cual a una querida,
si estás lejos mejor hay que amarte

M. ROMERO, "Buenos Aires", 1923

Otro campo donde operaron los mecanismos identificatorios fue el de los intérpretes en general y Gardel en particular. El éxito del género y la masividad de la repercusión de las obras hicieron que los ejecutantes recibieran del público manifestaciones de aprobación de un nivel inusitado. Los incipientes medios masivos de comunicación estaban logrando los primeros efectos en las generalizadas muestras de aprobación. Si bien el espectáculo como tal tiene sus propias reglas, no hay duda de que el éxito de los cantores, de aquellos juglares que contaban las historias, también descansaba en la capacidad de poseer ciertas características para poder sostener sobre sí las proyecciones del público. Desde 1917 hasta 1956 muchos cantores obtuvieron notoriedad en distintos momentos, pero fue Gardel quien logró los primeros éxitos del género, acuñó el género mismo (el tango canción) y se mantuvo siempre en las preferencias del público, que luego de su muerte en 1935 se transformó en veneración.

Horacio Salas[156], además de señalar sus buenas condiciones de intérprete, apunta algunas circunstancias que coadyuvaron en la elevación de Gardel a la categoría de mito. Este autor enumera los rasgos que permitieron y facilitaron la identificación de la gente: su carácter de hijo no reconocido, el misterio en torno a las circunstancias de su nacimiento, el hecho de ser inmigrante y compartir ese desamparo con la mayoría de la población, criado en el suburbio, con una infancia vivida en un conventillo en medio de la pobreza, la percepción de su triunfo a fuerza de talento, trabajo y suerte, el reconocimiento mundial de sus condiciones y, finalmente, su muerte imprevista, lejana y trágica.

Desde la poesía también se han hecho aportes para la comprensión de este fenómeno. Humberto Constantini pone el énfasis en la participación que le cabe al pueblo en la creación del mito, cómo le adjudica sus propios ideales y

hasta dónde esta entrega resulta una compensación de sus frustraciones:

> *Para mí, lo inventamos.*
> *Seguramente fue una tarde de domingo,*
> *con mate,*
> *con recuerdos,*
> *con tristeza,*
> *con bailables bajitos, en la radio,*
> *después de los partidos.*
> *[...]*
> *Entonces, qué sé yo,*
> *nos pasó algo rarísimo.*
> *Nos vino como ángel desde adentro,*
> *nos pusimos proféticos,*
> *nos despertamos bíblicos.*
> *Miramos hacia las telarañas del techo,*
> *nos dijimos:*
> *Hagamos pues un Dios a semejanza*
> *de lo que quisimos ser y no pudimos.*
> *Démosle lo mejor,*
> *lo más sueño y más pájaro*
> *de nosotros mismos.*
> *Inventémosle un nombre, una sonrisa,*
> *una voz que perdure por los siglos,*
> *[...]*
> *Y nos salió morocho, glorioso, engominado,*
> *eterno como un Dios o como un disco.*
> *[...]*[157]

Gobello[158], en cambio, enfatiza la cualidad del sentimiento que Gardel representa:

> Gardel es esa lágrima sonora en que se expresan, transferidos a un argumento generalmente tosco como es el de las letras de tango, todos los dolores del pueblo[159].

Héctor Negro[160] nos habla también del surgimiento y los motivos por los que el tango de Gardel anidó en el pueblo:

[...]
Y ciudad y canción encontraron
la voz que les faltaba.
Y él inventó la forma de cantarlas
y de cantar por todos.
Como si cada uno, como si todos
hubieran dicho... así...
[...]
Cantó por todos los amores.
Por todos los recuerdos.
Por los lugares vivos y entrañables.
Por las historias hondas.
Por los sueños.
[...]

La gran virtud de un cantor no está en su voz, en su dicción ni en la manera perfecta de afinar y cantar la melodía. Si bien esas cualidades son necesarias, en el tango no son suficientes. El mayor talento de un cantor es "saber interpretar" la letra cantada; poseer la suficiente capacidad de identificación con el personaje que "dice" la letra de un tango e interpretar cabalmente su texto. Entre los últimos cantores que el tango ha brindado, nadie como "el Polaco" Goyeneche para expresar esa cualidad. Tal vez se exageraba en la admiración al afirmar que también cantaba los puntos y las comas de un tango. Pero Goyeneche mismo decía que si Gardel viviera, él aún estaría manejando un colectivo (su antiguo trabajo), en un intento de ejemplificar la capacidad interpretativa del Zorzal. Porque una de las virtudes de Gardel, más allá su capacidad técnica, era la de comprender los textos interpretados hasta el límite de llegar a cambiar la letra en función de esa captación. Harry Milkewitz[161], psicólogo uruguayo, desarrolla un profundo estudio sobre "La gayola", de Tagini y Tuegols, y penetra en los elementos profundos en que se apoya la historia. Analiza la letra original y al compararla con la versión gardeliana registra doce (!) cambios realizados por el intérprete. Lo verdaderamente deslumbrante es que los cambios introducidos por Gardel eran totalmente

pertinentes al verdadero sentido del drama, más allá del texto original, y facilitaban la comprensión de la hondura psicológica del mismo.

La captación es tan aguda que llega al límite de la equivocación (*lapsus linguae*) en el verso que dice:

Solamente vine a verte pa' dejarte mi perdón...

Gardel "se equivoca" y dice *"... pa' dejarme mi perdón"*, lo que es una evidente contradicción. Milkewitz reconoce en su análisis que el personaje, cargado de culpas y necesidad de afecto, en realidad andaba en la búsqueda de perdón. Asegura que este tango debería estar firmado por Tagini, Tuegols y Gardel.

9. El tango y la verdad

Hay un aspecto de las autorreferencias que abre una perspectiva verdaderamente enigmática: tomar al tango como una instancia de la verdad, como garante o representante e incluso testigo de la verdad. La verdad a que hacen referencia las letras no es la "Verdad" de la lógica o de la epistemología sino la verdad individual, la de los sentimientos, en donde el sujeto de las acciones se enfrenta a su propia encrucijada vital. La cantidad de tangos cuyos relatos se presentan como autobiográficos, testigos de situaciones o preguntas, remiten constantemente a ese ensimismado rebuscar de "la" verdad.

Es evidente que para alcanzar tal nivel de entronización, se le deben haber adjudicado al tango ciertas categorías éticas. Podría inferirse que previamente había promovido la vigencia de esos valores, o que independientemente de lo que preconizaba, la gente hubiese podido decodificar esos valores inherentes en él. En cualquier caso, se confirma la importancia conferida a la funcionalidad del tango dentro del conjunto de la sociedad.

Las continuas referencias a ese lugar del código terminaron, entonces, construyendo una instancia autónoma y

personalizada, con rasgos ideales con los que poder identificarse y portadora de valores a los que podría recurrirse en momentos cruciales de la vida. Las funciones que cumplió el tango en relación con la gente, como ser el sostén de sus angustias, el soporte identificatorio de sus ansias y el consuelo de todos los dolores, fueron las muescas que permitieron que el "lugar tango" pudiera constituirse como una instancia representativa de la verdad y de la ley.

Una de las primeras referencias al tango como instancia opuesta a la mentira o a lo falso de una vida llena de lujos y placeres la hace Cadícamo, cuando en medio de la descripción de la vida regalada de la papusa, el poeta hace referencia al sonido de los bandoneones y del tango:

¡Che papusa, oí!...
los acordes melodiosos
que modula el bandoneón...
[...]
¡Che papusa, oí!...
cómo surgen de este tango
los pasajes de tu ayer...

E. CADÍCAMO, "¡Che papusa, oí!", 1927

Como si tango y bandoneón representaran opuestos, es decir, la vida verdadera y los sentimientos puros.

También Miguel Buccino ilustra la emergencia de un recuerdo asociado a un tango y a la capacidad de hacer palpitar el corazón, es decir, expresar un sentimiento verdadero:

Araca, cuando a veces
oís La Cumparsita,
yo sé cómo palpita
tu cuore, al recordar...

M. BUCCINO, "Bailarín compadrito", 1929

Pero donde el tango y la verdad adquieren una relación existencial es en "Che, bandoneón", de Manzi. Éste es uno

de los tres poemas que Manzi escribió en sus últimos días. Tiene la profundidad del enfrentamiento final con la muerte anunciada, la búsqueda de piedad frente a tanto dolor y el encuentro con el momento de la verdad. En este cruce se igualan el alcohol, la pena y el tango, que en este caso podrían describirse como las tres dimensiones que la sabiduría popular sostiene como caminos posibles hacia la verdad, y que el poeta hace suyos.

Manzi dialoga con la muerte, verdad suprema, a través de su representante, el bandoneón. Lo trata de "che" para perderle el miedo y siente que su palabra, el tango, se expresa en un impecable "crescendo" dramático como *duende, sonido funeral* y *notas de llanto*. En este diálogo el poeta espera que el bandoneón, es decir, la muerte, ya que se arrima a los corazones sufrientes y se apiada de otras almas pecadoras como Esthercita, Mimí y Ninón, también se apiade de él y termine con su incertidumbre y su dolor:

y esas ganas tremendas de llorar
que a veces nos inundan sin razón...

Manzi se enfrenta aquí con la muerte y reconoce que es la instancia decisiva y verdadera, corroborada desde tres altares distintos:

y puedo confesarte la verdad,
copa a copa, pena a pena, tango a tango

El desarrollo del enfrentamiento abre sucesivamente dos dimensiones; una, cuando confiesa sus debilidades en esa contienda y trata de aturdirse con el alcohol y su propia pesadumbre:

embalado en la locura
del alcohol y la amargura

Otra, cuando intenta olvidar la muerte evitando nombrarla, aunque ella, de manera obsesiva se le haga presente noche a noche:

Bandoneón,
para qué nombrarla tanto,
no ves que está de olvido el corazón
y ella vuelve, noche a noche, como un canto
en las notas de tu llanto,
¡che, bandoneón!

Pero en ese combate mortal en que se encuentra el poeta, falta la última angustia: querer reconocer el momento exacto de su muerte, el momento en que su alma se separa de su cuerpo, es decir, el instante en que su alma se coloca en "posición adelantada", en "orsai":

y el trago de licor que obliga a recordar
si el alma está en orsai,
che bandoneón[162]

Aquí se pone de manifiesto que el alcohol, en Manzi, se encuentra al servicio del develamiento de la verdad y no del olvido.

El bandoneón, ese intermediario mortal que se hace presente en el momento final, también le recuerda sus ganas de vivir y aquellos anhelos que aún anidan en su corazón, con uno de los versos más hermosos de todo el género:

Tu canto es el amor que no se dio,
y el cielo que soñamos una vez

Cuando Manzi alcanza a percibir la dimensión de lo dicho, cuando reconoce que está frente a la resignación por lo no obtenido de la vida y que su sueño ya es sólo una esperanza de alcanzar el cielo final, surge la discreción de un deslizamiento hacia una tercera persona:

y el fraternal amigo que se hundió
cinchando en la tormenta de un querer

El hundimiento, la muerte, se da en la tormenta de un querer, no de una bronca o de un resentimiento; hasta último

momento el poeta se mantiene en el campo del amor negándose irreductiblemente al rencor y al odio. Ésa es la dimensión ética que Manzi transfiere como herencia al conjunto de los poetas tangueros y a la sociedad.

Daniel Antoniotti también le adjudica a Manzi una capacidad para "relacionar su dolorido canto íntimo con el sufrimiento ajeno y darle un carácter solidario y fraternal a sus penas individuales"[160]. Para corroborarlo cita su último poema, "Definiciones para esperar mi muerte":

> *Pero hoy, en medio de lo que todavía no he podido amar,*
> *evoco a los marinos encerrados en las paredes altas de la tormenta;*
> *a los soldados caídos sobre las yerbas lejanas;*
> *a los peregrinos que duermen bajo la sombra de árboles innominados;*
> *a los niños que yacen contemplando el yeso de los hospitales*
> *y a los desesperados que entregan el último gesto*
> *frente al paisaje final e instantáneo de la demencia*

Culmina Antoniotti su comentario: "En el momento en el que un cáncer irreversible lo consumía, pudo abrir sus sentimientos a los padecimientos y desventuras de los demás".

10. El sentido de las autorreferencias

Luego de este recorrido a través de las autorreferencias encontradas, nos preguntarnos: ¿a qué se está haciendo referencia? ¿Qué son estas alusiones al tango como si fuera una persona, o la instancia de la verdad, o el representante de la ley? Todas estas menciones, ¿de qué hablan?

Se nos ha hecho evidente a través de todas las citas autorreferenciales que, en este contexto, "tango" es en realidad una referencia que remite permanentemente a otras tantas, es decir, es un significante permanentemente introducido en incontables metáforas. Ante cada mención siempre se posibilita la lectura de la textualidad de algo diferente en juego.

Podríamos decir que todas las autorreferencias constituyen en conjunto una gran metáfora; ¿pero cuáles serían los términos y las significaciones implicadas? Para Lacan[164], la metáfora es la sustitución de un significante por otro que abre nuevas cadenas asociativas. Pero para que exista una metáfora tiene que haberse formado previamente la "metáfora paterna", aquello que viene a introducirse de manera simbólica entre el niño y la madre: es propiamente la sustitución del padre en tanto que símbolo, en tanto que significante en el lugar de la madre[165]. La metáfora paterna, según Lacan, es el prototipo de toda metáfora, y replantea desde allí el origen del ser humano, porque también introduce al padre como representante de la ley. La metáfora paterna, su estructura y su sentido preceden a la estructura y al sentido de toda metáfora realizada lingüísticamente. Es porque se instala esta metáfora que a continuación puede establecerse el lenguaje y, por lo tanto, su estructura esencialmente metafórica. La metáfora paterna, un significante, da al sujeto su acceso a lo simbólico al romper su sujeción a la madre y conferirle al mismo tiempo el estatuto de sujeto deseante. No hay sujeto si no hay un significante que lo funde. Por eso, precisará Lacan, a semejanza de las definiciones clásicas de la metáfora, no hay comparaciones, sino identificación. Y éste es precisamente el siguiente paso que marcará la salida del proceso: el intento de todo hijo varón por tratar de identificarse con los emblemas paternos y en la niña tomarlo como modelo de objeto de amor. Obviamente estamos hablando de la estructuración edípica, proceso a través del cual toda persona obtiene su identidad sexuada; es el acontecimiento mítico con el que Freud reconstruyó el encaminamiento del misterio paterno en el inconsciente de todo sujeto[166].

Lacan afirma que toda metáfora se engendra en el significante (no en el significado): es la "paternidad" de la significación. Si una palabra funciona para otra, lo hace porque el sujeto mismo está implicado en la metáfora. Ésta condensa en sí la función misma del sujeto en su lucha con las palabras.

En otros términos, para que se produzca el chispazo de una metáfora, previamente debe haber tenido lugar la es-

tructuración del sujeto, y la piedra angular de su formación es la instalación de la metáfora paterna; entonces, recién ahora se nos comienza a hacer claro lo que en realidad el significante "tango" ha venido a sustituir. Este significante, en forma de autorreferencias, es la descripción de todas las funciones paternas posibles y deseables. Ésta es otra manera indirecta de comprobar el carácter estructurante que ha tenido el tango en la formación de nuestra sociedad. Ha cumplido una función paternal en la nueva sociedad que se formó con todos los disímiles aportes poblacionales. El tango, al cumplir funciones paternales, se convirtió en el padre genérico que engendró el nacimiento de una nueva cultura. Ahora se hacen más claras esas referencias al tango personificado como soporte identificatorio y como representante de la verdad y de la ley.

Sin embargo, al carácter simbólico, estructurante e ideal de la metáfora paterna encriptada en todas las metáforas referidas al significante "tango", el tango opone, de manera misteriosa, referencias directas a padres que ejemplifican al padre en cuanto a sus fallas. Hay un grupo de tangos que se refieren a padres con problemas para cumplir sus funciones:

- "Pan", de C. Flores: un padre que no puede dar de comer a sus hijos.
- "Si se salva el pibe", de C. Flores: un padre que no pudo cuidar a su hijo.
- "Volvamos a empezar", de E. Maradei: vuelve de la cárcel y reconoce que no ha estado cuando sus hijos lo necesitaron.
- "Justicia criolla", de F. Brancatti: mata a su mujer y reconoce que ha dejado a su hija sin madre y sin hogar.
- "Dios te salve, m'hijo", de L. Acosta García: ve matar a su hijo sin hacer nada para defenderlo.

En el tango no hay referencias a "padres buenos", sólo aparecen estas menciones a padres con defectos. La función paterna en la sociedad la cumple el tango, padre ideal que

hermana a todos por igual, que puede cumplir la función sin tacha y a quien nadie podría enrostrarle agachadas o debilidades. En el imaginario social surge esta imagen que equilibra o armoniza, para quien todos son sus hijos y sus funciones son cumplidas de manera impecable: está para resolver todos los conflictos, para representar la ley y para forjar una instancia de verdad ante la que se pueden confesar los crímenes más atroces y los temores máximos.

Las descripciones de las fallas de los padres "reales" que surgen en algunos tangos parecen potenciar la idealidad del padre simbólico puesto en evidencia a través de las evocaciones del continuo trabajo de la repetición de las autorreferencias. Es corroborar que las letras concretas señalan el poder de elaboración del tango frente a las contingencias reales, los miedos, las angustias, las impotencias, mientras que las referencias al tango como abstracción tienen el propósito de seguir confirmando el carácter normativo y estructurante del ideal.

Capítulo XIII

Los valores en el tango

1. La ética

Los valores que imperan en toda sociedad son en general coherentes con las necesidades de la misma (en un país en guerra, la vida y la muerte se cargan con valores diferentes que en tiempos de paz). Los contingentes humanos que llegan a Buenos Aires entre fines del siglo XIX y comienzos del XX producen necesariamente una colisión de códigos morales de diversos orígenes y condiciones. La propuesta central de este trabajo es la consideración del tango como articulador de las diferencias que surgen por el mestizaje y, por supuesto, también por su participación en la construcción de los códigos morales comunes.

En el tango existen pocas normas explícitas que expresen los códigos morales de los personajes. Lo más frecuente es hallar valorizaciones implícitas de hechos y conductas que son los que podrían permitirnos tanto una reconstrucción de los valores en juego como, a partir de esta situación, deducir el conjunto de normas que el género ha propuesto a la sociedad.

En el conjunto de las obras tangueras hay en general una confirmación de los valores de justicia, amor, de aceptación de las diferencias humanas y de tolerancia. Se aprueba la coherencia entre el pensar y el obrar y entre el creador y sus creaciones. Por otra parte, también se afirma que la hombría no se alardea y toda ostentación es finalmente castigada.

La noción de muerte en estas letras permite marcar los límites éticos en los que se enmarcan las valoraciones vitales: el tango valora la vida, pero a condición de que sea vivida con amor, con honor y con un sentido.

Entre los autores hay ejemplos paradigmáticos: Discépolo y Manzi. El primero se encarga de señalar todas las prácticas sociales que dañan moralmente a los seres humanos: la crueldad, la avaricia, la hipocresía, el desamor. Frente a esto, nos propone un modelo humano con el cual todavía estamos en deuda. Por su parte, Manzi elabora una galería de seres estoicos y dignos frente a la adversidad, y su vida misma constituye un ejemplo de templanza frente a la muerte.

Periódicamente surgen tangos que tratan de convertirse en conciencia crítica de la sociedad al estilo de "Cambalache", pero terminan siempre como intentos fallidos. A pesar de los imitadores que surgieron a lo largo de los años, no hubo quien se atreviera a superar la contundente, arriesgada y provocativa frase: "el mundo fue y será una porquería".

A partir de los textos tangueros veremos algunos de los temas a través de los cuales podríamos deducir valores que han tratado de establecerse en la sociedad.

2. La identidad

Durante las primeras décadas del siglo XX, la sociedad argentina era una sociedad en formación. Su foco central, Buenos Aires, se fue construyendo con contingentes del exterior y del interior que ingresaban en continuas y sucesivas oleadas. El carácter de recienvenidos en medio de una sociedad con estructuras sociales transitorias, es probable que haya dotado a esta gente de un sentimiento de precariedad e inseguridad en el proceso de adaptación y de establecimiento de los necesarios lazos humanos. Junto con los que venían a instalarse llegaban también viajeros transitorios que, al poco tiempo, regresaban por falta de trabajo, de adaptación

o por simple nostalgia. Una característica de la población probablemente haya sido la movilidad. La población inestable de los conventillos[167], el crecimiento y el progreso de las clases medias y obreras hacia el terrenito y la casa propia en los barrios, y los simples cambios por motivos laborales pudieron haber dado a la población una cierta inseguridad en el mantenimiento y estabilidad de las relaciones.

Es probable que el establecimiento de vínculos hubiera sido "un desfile de extrañas figuras" y que todos hayan estado preparados para recibir continuamente "caras extrañas". Pujol lo señala acertadamente al referirse a la estructuración social: "Ser errante era la identidad de miles de argentinos"[168]. Dentro de ese fárrago, la precariedad de las vinculaciones humanas podría haberse tratado de compensar con la fuerza de la emotividad de los vínculos. El sainete, el teatro y el tango son muestras de la honda dramaticidad puesta en juego en las relaciones interpersonales y, al mismo tiempo, del fuerte tono con que esas emociones se expresaban.

La movilidad social y la precariedad de las vinculaciones probablemente hayan sido ingredientes de agravamiento en el ya dificultoso proceso de búsqueda de una nueva identidad acorde con las características de acomodamiento al nuevo país.

Toda axiología lleva inherente una jerarquía de valores a ser aplicados en una sociedad dada. Después de los valores vitales, base de toda consideración posible, es muy probable que la *estabilidad* haya sido uno de los valores centrales a ser tenidos en cuenta en aquel Buenos Aires. La estabilidad en términos humanos podría reducirse al principio de *identidad:* se buscaría que todos sean siempre quienes dicen ser, siempre iguales a sí mismos y fieles a sí mismos. Si todo cambia, por lo menos que la identidad de las personas se mantenga constante para saber a qué atenerse, entonces, es probable que los desvíos de esa estabilidad-normalidad-identidad hayan sido severamente juzgadas de manera moral. De aquí podría deducirse que los dos pecados máximos que se encuentran dentro del sistema de valores imperante en las letras de los tangos es la traición femenina y masculi-

na: la traición de la pareja es el crimen mayor y la amistad y lealtad masculina es la más alta virtud.

Dado que la *identidad* (o la búsqueda de la identidad) pudo haber sido el concepto central sobre el que giró la organización social, también habría podido ser un concepto que, bajo determinadas circunstancias, llegó a ser cuestionado, controvertido, relativizado, negado y, finalmente, tomado en broma. De la misma manera que las fiestas, el alcohol y el desorden son tolerados de manera cíclica en toda cultura, como condición del mantenimiento del orden en el resto del año, hay una época del año en donde el desorden de la identidad es permitido: los carnavales. Es notoria la importancia del carnaval en la sociedad argentina de aquellos años:

Las "mascaritas" respondían a nuestros saludos
y eso nos conmovía extrañamente

J. L. ORTIZ, "Gualeguay", 1954

Por lo tanto, también es notorio el atractivo que tuvo entre la gente la gran cantidad de tangos referidos total o parcialmente a ese tema ("Carnaval", "Pobre colombina", "Juventud", "Carnaval de mi barrio", "Siga el corso", "Pobre mascarita", "Papel picado", "Noche de carnaval", "Después del carnaval", "Ríe payaso", "Todo el año es carnaval", y otros). A medida que avanzó el proceso de integración social fue decreciendo la importancia del carnaval en la sociedad y, consecuentemente, también dentro del tango.

3. La fidelidad

Veamos el "deber ser" femenino dentro de la letrística tanguera. En los primeros años del tango, que son los años de consolidación de la sociedad, la infidelidad femenina es considerada un crimen que en la mayoría de los casos es castigado con la muerte:

Los celos sentí, tantié mi facón,
y luego a lo gaucho, le abrí el corazón

F. Brancatti y J. M. Velich, "Amigazo", 1924

...señor, me traicionaron y los maté a los dos.
Mi china fue malvada, mi amigo era un sotreta;
mientras me fui a otro pago me basureó la infiel

J. Navarrine, "A la luz del candil", 1927

Y cuando quiso, justo el destino
que la encontrara, como ahora a vos,
trenzó sus manos en el cogote
de aquella perra... como hago yo...

A. Ballesteros, "Dicen que dicen", 1930

Frente a la traición surgen diversas conductas; están los que matan a la mujer, los que matan al hombre, los que matan a los dos, los que prefieren irse y llorar sus penas y los que incluso perdonarían el agravio ("Sentimiento gaucho"); pero independientemente del camino que se tome, lo que queda establecido es que esta falta es uno de los delitos mayores de los que pueden cometerse, incluso más que el asesinato que le sigue. En efecto, en "A la luz del candil" el personaje, al confesar su culpa frente al comisario, asume toda la dimensión del delito sin menoscabo de su honorabilidad:

Quizás usted piense que soy un matrero,
yo soy gaucho honrado a carta cabal,
no soy un borracho ni soy un cuatrero,
¡Señor Comisario... yo soy criminal!

La criminalidad de su conducta no mancha su honradez, y, en todo caso, ese delito sería menor que la traición que lo provocó.

En general, los que hacen justicia por su mano pagan ante la ley por semejante desafío porque el valor del grupo es el valor supremo y un crimen no puede quedar impune. Pero hay algunas excepciones, entre las que sobresale "Dicen que dicen". En este tango, en un excelente juego de realidad y fantasía, de relato pasado y acción presente, el sujeto toma su venganza. Como no se menciona el consiguiente castigo, puede inferirse que no lo hay, aunque tal vez este desvío de la norma haya sido porque el hecho queda ubicado en una categoría intermedia entre lo real y lo ficticio; sin embargo, aun así podría deducirse que si uno de los dos delitos, la traición y el asesinato, pudiera quedar sin castigo, no debería ser el de la traición.

4. La formalización de las relaciones

En el tango existen otros valores implícitos en la relación entre los sexos, ya que en él no aparece el lazo formal del matrimonio, sino que se mencionan las relaciones de hecho, el amor, el cariño, la convivencia e incluso el dinero; pero ni las bendiciones ni los papeles surgen como razón de unión o motivo de sostén. Si analizamos la sexualidad en sí misma, y a pesar de transitar por décadas en donde imperó cierta rigidez en las costumbres y recato en los códigos morales, hay que reconocer que el tango nunca se empantanó en moralinas victorianas. Su tarea fue demasiado importante como para perder el tiempo en reglamentaciones ñoñas. El tango ayuda en la integración, por lo tanto, facilita el acercamiento entre los sexos sin poner trabas o condiciones. Desde su manifiesto, en "Mi noche triste" la catrera se pone cabrera cuando no los ve juntos, sin necesidad de bendiciones ni ceremonias. La exposición de la situación es tan simple y directa que no molesta a nadie, posee la sencillez de lo profundo y de lo verdadero. Coincidimos con Vilariño cuando dice que: "a partir de 'Mi noche triste' todo el buen tango posterior es recatado en cuanto a lo sexual [...] todo lo que sea escabroso o grosero se torna delicado en lo que se refiere a los sentimientos familia-

res, religiosos, etc."[169]. En concordancia con las ideas de Vilariño, se verifica que en los tangos ningún personaje reconoce concurrir a los prostíbulos, sino que solamente encontramos una referencia de manera tangencial en un tango:

En busca de los amores
y para buscar placeres
fuiste con otras mujeres
al lugar de los dolores

J. M. Aguilar, "Milonguera", 1929

El lugar de máxima desinhibición sexual mencionado en los tangos es el cabaret. Pero indefectiblemente es desvalorizado porque las mujeres que allí concurren "caen" (en el sentido de caída moral) y la búsqueda masculina en esos lugares es señalada como "vicio". Los límites de las referencias a la sexualidad fueron marcados sólo por el buen gusto de los autores y casi siempre se la presentó de manera despojada:

P' al cotorro te saca un bacán

S. Linnig, "Milonguita", 1920

Hoy no tiene quien se arrime
por cariño a su catrera

P. Contursi, "El motivo", 1920

Campaneo mi catrera
y la veo desolada...

J. De Grandis, "Amurado", 1927

Cuartito azul
de mi primera pasión

M. Battistella, "Cuartito azul", 1938

Tus manos desatan... caricias que me atan
a tus encantos de mujer

M. Soto, "Pasional", 1951

Si bien hay algunos tangos románticos[170], el tango como género no lo es. No encontramos en él la almibarada mirada del siglo XIX sobre las relaciones humanas. El tango ha cumplido una tarea tan dura en la historia que, al igual que en las guerras o en los cataclismos, hubo poco lugar para las zonceras. Las conductas que no tienen incidencia en la tarea del amalgamiento grupal son tratadas con absoluta indiferencia. El tango no vela por las instituciones, así como no preconiza el matrimonio, tampoco encomia la Patria, el Gobierno, la paternidad. Para el tango el matrimonio es la pareja que está y la patria es el barrio y Buenos Aires; contrariamente, el gobierno tiene significación política y, por lo tanto, genera divisiones, función opuesta a la del tango.

En el caso de la paternidad, el tango es la enorme obra de los hijos de la inmigración. La construcción del tango es la puesta en acto de los deseos paternos, artísticos en el caso de los creadores[171], y de integración en todos los casos. En el tango mismo, como se señaló en el capítulo anterior, se verifica la más amplia elaboración de las funciones paternas, necesarias para que la sociedad que se estaba formando pudiera forjar su integración. En el intento de adaptación a la nueva patria caducaron los antiguos padres, y a través del tango surgen los nuevos valores e ideales paternos que fundarán las nuevas familias con inaugurales mitos, leyendas y emblemas:

> Sorprende, dice Emilio Daireaux, que era francés y buen mirador del país, que el hijo criollo nacido de padre extranjero sea capaz de enseñar a su padre la ciencia de la vida, tan difícil de aprender para el que se trasplantó a un país nuevo[172].

En relación con la valoración de la virilidad o el coraje masculino, podría señalarse que el conjunto de los tangos lo

elabora con diferentes figuras. No ofrece una definición explícita, pero todas sus alusiones terminan configurando una conclusión evidente: la hombría no se alardea. Toda situación que expresa una exageración de los rasgos masculinos termina provocando su propia declinación.

5. Los tangos camperos

Un tema relacionado con la identidad es el de la "porteñidad" del tango. Detrás de esta filiación, a veces se ponen en movimiento ciertas oposiciones que arriban a resultados falsos, oportunistas o simplemente de carácter prepotente.

El tango elabora el acomodamiento de la gente a Buenos Aires, pero en realidad, y de ahí su aceptación por los provincianos, elabora también el acomodamiento de todos en América. Los tangos camperos son el avance sobre la pampa, sobre el campo, sobre lo provinciano. Al avanzar sobre lo rural adopta las categorías de la cultura prehispánica para elaborar también, como en todas las oposiciones entre las que intercede, la síntesis entre la cultura americana y la cultura gringa.

Edmundo Bianchi en uno de sus tangos muestra de manera directa esas oposiciones y sus actores, la pampa y su cultura, enfrentados a la modernidad:

Hubo en la pampa una vez
un pajarito cantor
que sobre un yuyo parao,
entonaba esta canción
[...]
A ese pájaro bagual
lo espantó el ferrocarril
y su canción sin igual
no se podrá más oír...

E. BIANCHI,
"Ya no cantas chingolo", 1928

Ese pájaro, como metaforización del gaucho y sus valores ("como el ave, el payador"), termina retrocediendo ante la invasión de lo nuevo:

Guitarrita del campo,
pájaro payador,
te llevaste contigo
toda la tradición

En el momento de puntualizar aquello que invade, el poeta menciona:

[...] pues ya invadieron la pampa
el jazz, el gringo y el Ford

Desde el campo no se menciona al tango como parte de la invasión, sino como aliado de los valores tradicionales, como la herramienta de que se vale el poema para enfrentarse a lo extranjero:

[...] entonaba esta canción
tan triste que parecía
el llorar de un bandoneón

El mismo autor algunos años después relata en otro tango esas mismas oposiciones de manera más directa. El viento pampero es aquí el representante de lo autóctono:

Soplo de nuestro espíritu indomable
viento bagual, aliento de llanura,
alma de nuestra tierra inigualable
respiración de América del Sur

E. Bianchi, "Pampero", 1948

En ambos tangos se expresa esa lucha entre lo establecido y lo nuevo, entre lo que ya había y lo que llega, entre lo autóctono y lo extranjero. El tango es el mediador y el sintetizador de esas oposiciones.

El tiempo, el ritmo y la posición del sujeto frente al mundo son las tres categorías que se ponen de manifiesto en los tangos camperos para expresar el trabajo de acomodamiento a la nueva vida en América.

El tiempo

Los tangos "Zaraza", "El aguacero", "El pescante", "No te apures, Carablanca", "Camino del Tucumán", etc., explicitan marchas cuyo objetivo no está puesto en llegar a una meta, sino en el simple andar. Podríamos describirlos como viajes eternos, sin fin, donde el tiempo no existe o se representa como delusorio, como un tiempo circular, un tiempo agrario del eterno retorno. De estos tangos se desprende ese sentimiento fatalista de la falta de sentido que radica en moverse. Hay coplas populares derivadas de nuestro folklore andino que también expresan estas ideas:

Yo soy quien pinta las uvas
y las vuelve a despintar
al palo verde lo seco
y al seco lo hago brotar

Apenitas soy Arjona
nombre que no se ha'i perder
y aunque lo boten al río
sobre la espuma ha'i volver

Yo soy aquel cantorcito
yo soy el que siempre 'i sido
no me hago ni me deshago
y en ese ser no más vivo[173]

Los calendarios mayas, incas y mexicas ponen de manifiesto esta concepción del tiempo[174].

Algunos de nuestros más profundos poetas provincianos, cuya producción se ha encauzado en gran parte en las

canciones con ritmo folclóricos, también se apoyan en estas concepciones:

> *Después, si ya estoy muerto,*
> *échenme arena y agua. Así regreso*[175]

Vemos así enfrentados dos concepciones del tiempo: el tiempo circular del mundo rural y el tiempo de crecimiento progresivo que traen los gringos. Los tangos camperos son los que, también en este caso, actúan de articuladores de las oposiciones.

El ritmo

El segundo concepto está ligado también al tiempo: el ritmo. Todos los viajes mencionados son hechos a un ritmo lento, lerdo, cansado, al tranquito o al paso ("No te apures, Carablanca"), y para enfatizarlo, en la mayoría de los casos se recurre a bueyes como medio de tracción. Se abandona el ritmo ciudadano, febril, de medios de transporte mecánicos y se recurre al ritmo campesino, el ritmo de la tierra, de las estaciones y sus sucesos ("El aguacero", "Pampero"). El ritmo es coherente con la concepción del tiempo. Sobre la pampa, descripta como sin señales de la cultura, sin diferencias significantes ("un verde pañuelo / colgado del cielo, tendido en el sol"), sólo se dibujan las huellas que no llevan a ningún lado o llevan al punto de partida, y por éstas se transita lentamente esperando que el tiempo pase. Tal vez el ritmo del tango no sea acaso más que el acallamiento de todos los ritmos inmigratorios, negros, italianos, españoles, centroeuropeos, etc., ritmos más juguetones, alegres y vivos, para hacerlos entrar en ese cansino ritmo americano. Quizás el ritmo del tango haya sido el molde corporal del acomodamiento a América. Y ese movimiento acaso esté representado por el pasaje de un tango más movido y canyengue al principio, cuando latían en él todavía inquietudes de los otros ritmos, para llegar finalmente a ese tango más cansino

y lento del 40 en adelante, que representaría el acomodamiento definitivo (el ritmo de las orquestas de Troilo, Pugliese, Di Sarli, Fresedo). Güiraldes podría ejemplificarlo:

> *el compás exótico y lánguido, ritmo de una raza extrañamente pausada*[176]

La posición frente al mundo

La tercera categoría que se manifiesta en estos tangos es la posición de los sujetos frente a los avatares de la vida: es sencillamente la de resignación. En los temas ya mencionados, como también en "Dios te salve, m'hijo", "Lonjazos", "Cruz de palo", etc., se patentiza la resignación frente a la vida y la muerte. En estos tangos no hay rebeliones, peleas o broncas, sino solamente tristeza y resignación. Esta posición es coherente con la concepción del tiempo circular y con el ritmo que acompaña a ese vivir:

Langanay... Viejo buey
lomo overo,
callado aparcero de un mismo penar.
Igual yugo nos ata al camino
pesado destino de andar y de andar

J. González Castillo, "El aguacero", 1931

No te apures, Carablanca
que no tengo quien me espere

C. Bahr,
"No te apures, Carablanca", 1942

La resignación también puede ser encontrada en las canciones con ritmos folclóricos:

El dolor educa al hombre y es lo que lo hace más juerte,
no te quejís de la suerte ni andís llorando querellas,
si al fin y al cabo las huellas llevan todas a la muerte[177]

Hay algunos autores que elaboran en su misma obra la articulación campo-ciudad. Tal vez por razones de origen Manzi (Añatuya), Contursi (Chivilcoy), Homero Expósito (Campana-Zárate), Coria Peñaloza (La Rioja), expresan en sus tangos figuras o vocabulario que oscilan entre ambos paisajes.

La provincia: el paraíso perdido

Habría un desprendimiento de estas nociones implicadas en los tangos camperos que se aluden, por ejemplo, en "El carrerito", "Nido gaucho" o "Alelí". Estos últimos muestran una cierta forma de felicidad y paz (casos excepcionales), y narran historias que acaban con el encuentro feliz de una pareja dentro de un contexto campero. Podría decirse que el campo o la provincia ha funcionado para los porteños a la manera de un paraíso perdido, sentimiento que aún perdura. En efecto, todavía es posible escuchar las frases "me voy al campo" o "me voy a la provincia", como equivalentes a una especie de búsqueda de la felicidad o de alguna forma de salvación. También quedan connotaciones de esta concepción en tener "una casa afuera", los *pic-nics,* los asaditos, las vacaciones, etc., que funcionan para todas las clases sociales a la manera de un cable a tierra, como un renovado retorno a lo natural o al mantenimiento de un contacto con lo que funciona imaginariamente como "tradición".

Juan José Saer postula como centro de estas actividades y actitudes el asado, y lo define, por un lado, como el alimento base de los argentinos y el núcleo de su mitología, y, por otro, en función de sus rituales y de su mística: "rito de evocación del pasado patriarcal de la llanura, es una promesa de reencuentro y comunión"[178].

6. La amistad

La amistad entre los hombres es el otro gran eje sobre el que gira la axiología tanguera. Es un valor preexistente en la poesía popular, pero el origen prostibulario del tango generó las condiciones que igualaban a los hombres frente a las situaciones sexuales. En los prostíbulos los hombres no compiten entre sí, sino que tal situación los coloca en lugares equivalentes y fomenta el desarrollo de sentimientos igualitarios. Por otra parte, mostramos un lugar privilegiado del tango donde se explaya la amistad, el café, e indicamos las razones de tipo social relacionadas con la valoración de la amistad masculina, como fomentar la paz del grupo, estabilizar las relaciones entre los hombres, de por sí conflictivas, y así lograr un equilibrio y afianzamiento en el proceso de integración social.

7. La honradez

El tango menciona otros valores en menor medida. El robo es estigmatizado desde muchos tangos y el sujeto ladrón desvalorizado, salvo en muy pocos casos, cuando se roba por amor, aunque el "chorro" haya pagado sus culpas con la cárcel ("Ivette" de Pascual Contursi, 1920) o cuando se ha robado para dar de comer a un hijo ("Pan" de Celedonio Flores, 1932), donde el ladrón también es detenido. Como se ve, se justifican, pero no se perdonan.

8. Los bienes materiales

Otro aspecto a tratar es el referido a la valoración que se hace sobre el mundo de los bienes materiales que circunda a los personajes.

Es necesario reconocer que en ninguna de las etapas del tango los objetos se representan a sí mismos ni tampoco simbolizan el valor objetivo que cotidianamente se les adjudica.

Y aparece aquí un hecho notable. El tango, que precisamente se caracterizó por instrumentar un habla coloquial, callejera, próxima a la gente, con capacidad de representación de la problemática cotidiana en el lenguaje de los destinatarios, construye un elaborado discurso estilístico donde la oposición entre los elementos heterogéneos del lenguaje son un verdadero y consciente recurso expresivo[179], y nos encontramos con que la presencia de los bienes materiales también está al servicio de esos recursos.

El neorrealismo italiano se presentó como una escuela de cine pobre, descuidado, simple e improvisado, pero la realidad fue que para el logro de esas apariencias se requirió de un profundo y elaborado proceso intelectual y productivo. De igual manera en el tango, y sin que existiesen teóricos que planificaran su desarrollo, se dio un proceso con un uso elaborado de los recursos poéticos para el logro de un arte popular, coloquial y casi de uso personal que intermedió y ayudó en la elaboración de conflictos individuales. Rosalba Campra lo pone en evidencia a partir del uso consciente de los recursos retóricos, pero también es posible verlo en la simple mención de los bienes materiales o sus representaciones que se realiza en los textos (que aunque son parte de la retórica, preferimos darle un estatuto diferenciado ya que también podemos adscribirlos al mundo de los valores por la especial relación que establecen con los sujetos).

Dentro de la irrealidad de los objetos con que el tango trabaja, debe hacerse, como en muchos otros temas, una división: hasta la década del 30 y desde la década del 40 en adelante.

Si tomamos en cuenta la primera etapa y partimos del primer tango de la serie, "Mi noche triste", vemos que todos los objetos mencionados están jugando en función dramática y al servicio de la acción:

[la puerta]
porque dejándola abierta
me hago ilusión que volvés

[...] siempre traigo bizcochitos
pa' tomar con matecito
como cuando estabas vos...

Nótese la utilización del diminutivo para lograr por contraposición el aumento de lo perdido, y la utilización prosopopéyica de los objetos, donde éstos soportan ser la expresión directa de los sentimientos del personaje: el cotorro triste, abandonado / la catrera que se pone cabrera por su soledad / el espejo empañado, semejando el llanto por su ausencia / la guitarra sin uso / la lámpara sin luz.

Hay objetos evocadores ("Rubí", "La calesita", "Percal", "Alelí", "Farol", "Carmín", etc.), también otros presentados como señal de amor ("Farolito de papel"), como ofrenda de amor ("Corazón de papel"), como apresto fálico (*facón, caballos, bulín, buenas pilchas*) o como símbolo de un pasado mejor ("Viejo smoking", "Gacho gris", "Farolito viejo"). Pero la categoría más amplia es la de los objetos presentados como señal de desamor, o dicho de otra manera, si se nos permite una metáfora de cuño filosófico, los objetos son mostrados, en el plano ontológico, como lo opuesto al sujeto. Vemos en una enorme cantidad de tangos muchos objetos disputando o disminuyendo la calidad moral de las personas. Por ejemplo, *las joyas, los vestidos a la moda, la estancia de papá, el auto abierto, tu regia voiturette, el Ford, el vento, el zorro gris, el mantón de Manila, el champagne, las pieles*, etc., están ubicados en los tangos como la medida del disvalor de las personas. Se establece una proporción inversa entre el valor material de los objetos y el valor moral de las personas: cuanto más valen los objetos menos valen las personas que los detentan. En muchos casos los objetos de alto valor material son utilizados como emblemas para señalar un camino de vida equivocado. Más allá del valor retórico de contraposición en que se utilizan los objetos, el tango ensalza los valores referidos a la verdad, la lealtad, la amistad y los sentimientos verdaderos en general, valores que parecieran no florecer en estados de riqueza. El tango, como los Evangelios, echa una generalizada sospecha sobre los ricos.

Al considerar los tangos de la década del 40 en adelante, comprobamos que los objetos mencionados en este período sufren, sobre el desarrollo retórico de la primera etapa, un nuevo proceso que se superpone a aquél y que implica una "desrealización" de los objetos mencionados. Los objetos sufren, al igual que las situaciones de los tangos de esa época, una distorsión: los objetos son vistos a través de un prisma deformante, recursos retóricos del relato o de los relatores, que se expresan como si las fuerzas distorsivas fueran el tiempo, el alcohol, los sentimientos y la presencia de una actitud de sinsentido y desolación frente a la vida.

En esas situaciones los objetos están perdidos para siempre, o son sólo un "eco del eco", o la "triste ceniza del recuerdo", "caminos sin auroras", "letreros que sueñan cruces", "yuyo verde del perdón", "rosales que tampoco existen", "barcos que jamás han de zarpar", "lluvia sutil que llora el tiempo", o sombras, presagios, niebla, lluvia, garúa, mentiras, misterio y otros.

Los objetos en esta etapa caen, junto con todo el mundo retórico del tango, bajo el proceso de la desrealización depresiva; la vida para estos poetas se estaba transformando en una herida absurda, y por supuesto el mundo y los objetos que lo representaban ya hacía tiempo que habían perdido su capacidad de simbolización de la realidad objetiva y se habían transformado en meros significantes de la depresión.

9. La muerte

Las fuerzas que el tango ayuda a canalizar son extremadamente duras. La pasión que ponen en juego las personas en el intento de encauzar su vida en una nueva vida podría definirse como decisiva; por lo tanto, la dramática imaginaria que las representa no puede ser un cuento de hadas. En la representación que el tango hace de la lucha que se entabla entre las fuerzas por la supervivencia, la muerte tiene una fuerte impronta. En sus letras, la muerte se hace presente de

muchas maneras. Primero aparece la muerte circunstancial, la que se debe a la fatalidad o se produce sin intención consciente: la enfermedad, el accidente o la pena, como en el caso de "Duelo criollo", donde ella muere después de ver morir a los dos hombres que se disputaban su amor:

De pena la linda piba
abrió bien anchas sus alas,
con su virtud y sus galas
hasta el cielo se voló

L. BAYARDO, "Duelo criollo", 1928

La enfermedad en "Cotorrita de la suerte", de De Grandis, "Adiós muchachos", de Vedani, "El bulín de la calle Ayacucho", de Flores, o "Tu pálido final", de Roldán, son pasibles también de ser incluidos en este conjunto de muertes "naturales". La presencia de este tipo de muertes en el tango marcan los límites comunes de la vida; el tango tiene una vocación realista y por lo tanto todos tienen en claro que

contra el destino
nadie la talla

C. VEDANI, "Adiós muchachos", 1927

Hay también otro tipo de muertes: las producidas en duelos o venganzas en donde existió el claro propósito de matar o morir. Éstas son muertes en que se mata para vivir, o al menos para vivir con honor. El instrumento de estas muertes es el cuchillo o las manos.

Una calle... Un farol... Ella y él... y llegando sigilosa,
la sombra del hombre aquel
a quien lo traicionó una bella ingrata moza...
Un quejido y un grito mortal
y, brillando entre la sombra,
el relumbrón con que el facón
da su tajo fatal...

J. GONZÁLEZ CASTILLO, "Silbando", 1923

quiso el maula reírse manchando mi frente honrada
y por tan mala jugada, sin compasión lo achuré

F. Brancatti y J. M. Velich, "Amigazo", 1924

Señor me traicionaron y los maté a los dos

J. Navarrine, "A la luz del candil", 1927

Pero me jugaste sucio... y, sediento de venganza,
mi cuchillo, en un mal rato, envainé en un corazón...

A. Tagini, "La gayola", 1927

y un farol, en duelo criollo, vio
bajo su débil luz, morir los dos

L. Bayardo, "Duelo criollo", 1928

Trenzó sus manos en el cogote
de aquella perra... como hago yo...

A. Ballesteros, "Dicen que dicen", 1930

Un tercer grupo de menciones describe el impulso mortal dirigido hacia sí mismo, es decir, hay alusiones a posibles suicidios:

Resuelto a borrar con un tiro

E. S. Discépolo, "Secreto", 1932

Cachá el bufoso... y chau, ¡vamo a dormir!

E. S. Discépolo, "Tres esperanzas", 1933

Ni el tiro del final te va a salir

C. CASTILLO, "Desencuentro", 1950

Dan ganas de balearse en un rincón

H. EXPÓSITO, "Afiches", 1956

Estas citas involucran armas de fuego. Más allá del *aggiornamento* de la tecnología y de la obvia dificultad que existe para suicidarse con un arma blanca, no cabe duda de que estas expresiones están cargadas de bronca y el balazo la representa mejor que un puñal (que es más noble). En todos los casos, la bronca es un seguro indicador de que se ha llegado a ese límite por falta de amor.

Otra forma de muerte a la que nos enfrentamos es la que aparece en los tangos del último período (la depresión):

La dura desventura de los dos
nos lleva al mismo rumbo.
Siempre igual.
Y es loco vendaval
el viento de tu voz
que silba la tortura del final

C. CASTILLO, "Una canción", 1953

[...] sabrás cómo te amé,
un día al despertar
sin fe ni maquillaje...
ya lista para el viaje
que descienda hasta el color final

H. EXPÓSITO, "Maquillaje", 1956

[...] y busca en un licor que aturda
la curda que al final termine la función,
corriéndole un telón al corazón

C. CASTILLO, "La última curda", 1956

Aquí no hay deseos de matar a nadie ni de suicidarse, sino deseos de morir. Estamos en presencia de un derrumbe. Comienzan a aparecer las menciones referidas a lo absurdo de la vida. Lo que ha muerto aquí es el sentido de vivir.

Freud define el sueño (la actividad de soñar) como el guardián del dormir[180], puesto que al soñar el sujeto integra los estímulos que perturban su actividad de dormir (estímulos internos o externos), y permite que el sujeto, al soñar, pueda seguir sin despertarse. De la misma manera entonces, podríamos afirmar que las menciones a la muerte en el tango son una manera de proteger la vida, pero configurando un sistema de valores que trata de protegerla en términos de vida espiritual. Son, cronológicamente citadas, un intento de restituir la *vida misma* frente a la fatalidad y, posteriormente, intentos de restituir el *honor*, el *amor* y el *sentido* frente a los avatares entre los que el tango desarrolla su dramática. Esto nos indica que en el tango no hay menciones azarosas o, como afirma Ulla, no son "caprichos de curiosos letristas"[181]. Lo que a primera vista se presenta como simples frases puestas al voleo buscando la rima o un efecto, termina formando parte de una configuración que articula, dentro de los vaivenes entre la vida y la muerte, una impecable estructura ética: el tango nos dice que hay que vivir, pero que hay que vivir con honor, con amor y otorgándole un sentido a la vida.

10. Los valores de igualdad

La Argentina, salvo pequeños momentos históricos, fue un país gobernado por una minoría en donde primaban los descendientes de los originarios comerciantes porteños y los

ganaderos bonaerenses. Es decir, literalmente, es un país oligárquico. Desde 1810 hasta la mitad del siglo XX sólo hubo un puñado de elecciones no amañadas[182].

El tango, al cumplir la función de elaborar las oposiciones en el proceso de integración de la sociedad post-inmigratoria, se constituyó en una instancia social igualitaria e igualadora, democrática y democratizadora dentro de un país autoritario, verticalista y con el poder centralizado.

Desde sus comienzos, el tango fue atacado en muchas oportunidades por los sectores ligados al poder y por distintas causas:

- Por sus orígenes prostibularios, hasta comienzos del siglo XX.
- Por los intelectuales más destacados durante las tres o cuatro primeras décadas del siglo.
- En el año '29, durante el gobierno de Justo, y después de la revolución del '43, por su lenguaje "corruptor" (hay multitud de ejemplos de ridiculeces introducidas en las letras de muchos tangos para "adecentarlas").
- Por la derogación de las leyes que protegían la emisión de música nacional después de 1955.

En realidad no creemos que al tango se lo haya discriminado o se haya limitado su aceptación por su origen prostibulario, para cuidar la pureza del lenguaje o para establecer la libertad de los mercados. Creemos que al tango se lo atacó por:

- Su capacidad de igualación, que vino a ser democratizante sin proponérselo.
- Por su falta de encomio o promoción de los valores establecidos funcionales al poder.
- Por la libertad con que se expresaba (formal y temáticamente).
- Por su capacidad de nombrar lo innominado, lo que temerosamente el discurso oficial elidía: las angus-

tías esenciales de la sociedad, sus profundas preguntas existenciales, la tajante división entre ricos y pobres, la sexualidad directa, lo oculto: las adicciones, la prostitución, la muerte, las debilidades humanas, la falta de esperanzas, el fracaso.
- Por la imposibilidad de ser condicionado desde afuera (imposibilidad de ser dominado y/o utilizado).

El tango no ha sido funcional a ningún poder. Ni el peronismo, con todos los resortes del poder en sus manos y contando con la simpatía de los más grandes creadores del momento, pudo imponer algo al tango (los tangos y las milongas de elogio al líder o a su esposa duermen el sueño de los justos hasta entre sus más fanáticos partidarios).

El tango no fue de nadie, por eso pudo llegar a ser de todos.

11. Los intérpretes

Como punto final, creemos pertinente hacer una limitada mención a los valores imperantes entre los intérpretes de tangos. Es altamente probable que la tarea de integración desprejuiciada que llevó adelante el tango debería haberse realizado primero entre sus propios ejecutantes. De hecho, así fue; las virtudes y propiedades del tango funcionaron primero para los mismos tangueros: hubo más colaboración y admiración verdadera entre ellos que competencia y prejuicios. Dice Julio Nudler en relación con estos temas:

> ...el testimonio mayoritario de los judíos que vivieron aquellas épocas indica que en el ambiente del tango no había antisemitismo, que nunca se sintieron discriminados y que el ser judíos jamás fue un obstáculo para sus carreras. [...] Otra razón residía en los valores culturales que predominaban en el tango, con más bohemia que ambición, más libertad que rigor, más romanticismo y desprendimiento que competencia y encono[183].

Otro testimonio lo da Nito Farace, violinista de Troilo de la última época:

> ...me acuerdo de uno de los últimos bailes de Carnaval, creo que era en Comunicaciones y había poco dinero. En la primera vuelta nadie bailaba y todos tocaban desganados, y ahí se notó el poder de convicción que tenía [Troilo]. Antes de la segunda vuelta se puso al lado de la escalera y decía, mientras se restregaba las manos: "con tutti, muchachos, la guita es otra cosa, con tutti" y se lo repetía a cada uno que pasaba. Esa vuelta fue impresionante [...] la gente se empezó a amontonar, no me olvido más de eso[184].

Habría muchos ejemplos para sumar a éstos, pero la frase troileana "la guita es otra cosa", es la manifestación de una división tajante sobre la vigencia de los valores que regían en el mundo del tango: todos trabajaban por dinero, de eso vivían, pero sabía distinguirse claramente entre lo económico y el lugar diferente que ocupaba el tango y su público. La prueba del reconocimiento de éste sería como la reafirmación de un sistema de valores compartido por todos.

Capítulo XIV

El lenguaje

◆

1. La palabra

Tanto los investigadores como los pensadores de las ciencias humanas coinciden en atribuir a la palabra el hecho diferenciador e inaugural de la cultura; dicho en otros términos, la palabra entendida como lenguaje articulado funda la cultura y da comienzo a la historicidad de los grupos humanos. Heidegger[185] expresa:

> El habla no es un instrumento disponible, sino aquel acontecimiento que dispone la más alta posibilidad de ser hombre.

Pero ese acontecimiento tiene que darse bajo una condición: el diálogo.

> [...] Desde que el tiempo es tiempo, el fundamento de nuestra existencia es un diálogo [...]. El ser del hombre se funda en el habla; pero ésta acontece primero en el diálogo [...]. El habla sólo es esencial como diálogo[186].

Es lógico pensar que la palabra nunca podría darse en soledad. Siempre hay un "otro" supuesto. Pero también es lógica la pretensión de atribuir un origen a esta capacidad, aunque sea mítico:

> Pero [...] ¿cómo empieza este diálogo que somos? ¿Quién realiza aquel nombrar de los dioses? ¿Quién capta en el tiempo que se desgarra algo permanente y lo detiene en la palabra?[187]

Aquí el filósofo realiza un salto cualitativo y atribuye la función inaugural y la capacidad de nombrar los primeros elementos de la cultura al poeta:

> El poeta nombra los dioses y todas las cosas en lo que son. Este nombrar no consiste en que sólo se prevé de un nombre a lo que ya es de antemano conocido, sino que el poeta, al decir la palabra esencial, nombra con esta denominación, por primera vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente[188].

Heidegger coincide con los estudiosos de las culturas (mal llamadas) primitivas en el reconocimiento del carácter poético de estos primeros lenguajes y, según Lévi-Strauss, del cuidado de la palabra que estas culturas realizan como un precioso bien del grupo; un bien al que consideran necesario proteger, no malgastar y no tergiversar[189]. El filósofo confirma *la poesía* como la actividad instauradora por excelencia:

> La Poesía es la instauración del ser con la palabra [...]. La poesía no es un adorno que acompaña la existencia humana [...] es el fundamento que soporta la historia [...]. El dicho de los poetas consiste en sorprender a esos signos —lenguaje de los dioses— para mejor transmitirlos a su pueblo[190].

Hay antecedentes fragmentarios de la poesía de las primeras altas culturas de la humanidad. El poema sumerio del Gilgamesh (2000 a. C.), los poemas griegos atribuidos a Homero (900 a. C.), el Shijing chino (1027-256 a. C.) y el Mahabharata indio (300 a. C.) son algunas de las importantes obras fundadoras que han podido reconstruirse aunque en algunos casos parcialmente.

En las culturas occidentales encontramos la poesía épica como fundamento de sus orígenes y alrededor de la cual se aglutinaron y fueron formando sus propios rasgos los

miembros de cada grupo. El libro de *Exeter*, los ciclos de *Teodorico y Sigfrido*, la *Canción de Rolando* y el *Poema del Mío Cid* son los más importantes. Juglares, trovadores y poetas trasmitieron oralmente estas obras y permitieron su subsistencia. Esta repetición oral de aldea en aldea, de grupo en grupo, posibilitó la instauración del juglar o del poeta como agente de comunicación e introductor de las novedades del mundo exterior al grupo en el grupo y como depositario del saber histórico y mítico de la propia comunidad.

Hemos señalado que el cambio producido por la inmigración en nuestro país tuvo carácter inaugural. La obligada convivencia de seres muy disímiles, con rivalidades y competencias entre sí y difíciles acomodamientos, probablemente haya transformado la tarea de instalación en un fenómeno de subsistencia. Todos tuvieron que aprender a convivir. Se señalaron muchas instancias integradoras de nuestro proceso inmigratorio (barrio, conventillo, educación obligatoria y gratuita, etc.), pero ninguna realiza la tarea fundacional de instaurar los nuevos cimientos culturales como la poesía que se expresa en el tango. No sólo en la acción de encontrar un nombre para las nuevas producciones sociales, sino fundamentalmente por establecer el diálogo entre todas las partes en pugna, puesto que el diálogo es la forma literaria de casi todos los tangos. En algunas obras se expresan diálogos concretos; en otras, diálogos con un otro implícito, y en todas, dialogan los intérpretes con el público. En los tangos se dialoga con la mujer ausente, con el amigo, con el comisario y con otras innumerables instancias: los parroquianos, Dios, el barrio, la madre..., y hasta con el tango mismo, y con ese diálogo se cierra el círculo de las instancias simbólicas que marcaron esta poesía como responsable de la gigantesca tarea de integrar la nueva sociedad. Los poetas tangueros aportan su intermediación para articular los mitos fundantes con las palabras que necesita el pueblo. Nos vuelve a remarcar Heidegger:

> Cuando el poeta queda consigo mismo en la suprema soledad de su destino, entonces elabora la verdad como representante verdadero de su pueblo.

El tango no fue entonces una construcción azarosa: sobre un ritmo que ya había sido fruto de un mestizaje se erigió la poesía del tango, verdadero artífice de la integración y piedra basal de la cultura post inmigratoria.

2. La canción

En el principio fue la palabra poética en su condición de diálogo, pero la instancia siguiente será la canción, probablemente asociada con la danza, la expresión comunitaria del espíritu religioso. El ritmo de la danza puede marcarse no sólo con pasos, palmas o gritos rítmicos, sino también con palabras cantadas. La canción originariamente fue dividiéndose para acompañar funciones sociales diferentes: cantos de labor, canciones infantiles, celebratorias, lúdicas, religiosas y ceremoniales. Desde que las culturas alcanzaron un cierto grado de complejidad (cuarto a segundo milenio a. C.), las canciones acompañan al hombre en sus actividades fundamentales, lo ayudan en la expresión de sus sentimientos, le infunden valor ante sus miedos y debilidades y le ofrecen el marco para sus más importantes eventos individuales y sociales.

La canción popular, heredera de las canciones folclóricas rituales, también es funcional a las necesidades de la sociedad. Tal vez su ejecución no esté pautada de manera rígida ni la temática aluda de manera directa a la función cumplida, ni sus textos se construyan sobre la base de cánones restringidos, pero los efectos logrados en los sujetos tal vez respondan a las necesidades humanas que sí son siempre las mismas, más allá de los cambios históricos y sociales.

Tal vez el tango no sea considerado folclore en sentido estricto debido a que sus autores no son anónimos, pero aquí debemos puntualizar que si bien se escribieron muchos tangos, sólo algunos hicieron mella en la población. Tuvieron éxito y sobrevivieron aquellos que representaron algo para la gente, aquellos que *llegaron* por algún misterioso motivo a la sensibilidad de las personas, y por ese motivo, el pueblo

los adoptó definitivamente. Se ignoran las razones de la preferencia de una canción sobre otra. León Felipe se resigna a elegir entre sus poemas para compaginar una antología pues sabe de antemano que la verdadera elección la realizará algo totalmente ajeno a su voluntad, que él, poéticamente, llama "viento":

> El hombre trabaja, inventa, lucha, canta... pero el Viento es el que organiza y selecciona las hazañas, los milagros, las canciones. Contra el Viento no puede nada la voluntad del hombre...[191].

Reconocemos esa fuerza que pudo rescatar una copla popular, que seguramente habrá competido con muchas otras para permanecer en la memoria de nuestro pueblo; "algo" tuvo esa que se siguió repitiendo hasta que alguien pudo registrarla. Con los tangos sucedió lo mismo, hay "algo" que le da inmortalidad a uno y condena al olvido a otro. Esa fuerza anónima es la fuerza del pueblo, en el sentido que Rodolfo Kusch habla del decir poético:

> Con respecto al decir, especialmente referido a lo que nos dice un informante popular, cabe la siguiente reflexión. Hay palabras comunes y palabras grandes. La palabra común se dice para determinar, para decir esto es, aquello es, o para señalar causas. Exige una verificación y para ello sirve la lógica aristotélica. Pero la palabra grande trasciende la palabra común, dice más de lo que expresa, porque abarca un área mayor. Para ella no hay lógica, en todo caso una meta-lógica, porque abarca también la verdad de la existencia, y, en tanto dice esto, no determina, sino que reitera lo mismo en todos los hablantes. Por todo ello, en tanto no informa, sino que se la cree escuchar, es una palabra que se desempeña en el silencio. Dice lo que creemos saber, o peor, lo que infructuosamente queremos saber [...].
> La palabra común termina en la ciencia, la palabra grande en la poética[192].

Compara la palabra del pueblo con el discurso científico:

> [La ciencia] llega al límite de la palabra común para acceder al silencio pleno de la palabra grande, pero prefiere el puro juego, y se queda con el silencio vacío. En realidad pasa lo mismo que con el pensamiento popular, con la diferencia de que el pueblo cruza dicho límite para detenerse en la palabra grande, donde compensa el sentimiento de su irremediable finitud existencial [...].
> El habla popular dice entonces la palabra común, pero esconde, detrás, la gran palabra, que completa al sujeto viviente[193].

Las letras de los tangos son nuestros informantes populares. Éstas, junto con la articulación del vivir y la pasión de los hombres, también pusieron en evidencia la verdad de la existencia del pueblo que las produjo, las cantó y las sostuvo. El tango dice, en lo que dice y en sus silencios, y durante cuatro décadas su palabra fue una parte constitutiva y constituyente de los argentinos. Creemos que el tango en su conjunto atesora una parte de la gran palabra de nuestro pueblo, y esa parte es precisamente la que articula el siglo XX y su catastrófico y fundacional cambio en la geografía humana.

La identidad nacional en América se gesta en las ciudades. Buenos Aires es, por tanto, "la" ciudad argentina por excelencia y gran parte de nuestra identidad se ha procesado y se procesa en este puerto. Sin embargo, no creemos que la palabra de esta parte del pueblo se contraponga con la del pueblo rural, sino que más bien son dos voces de una misma melodía. Por eso afirmamos que son falsas las dicotomías porteños/provincianos, Buenos Aires/provincias, capital/interior o urbano/rural. El tango goza de aprecio y respeto en las provincias porque, contrariamente a lo que se cree, no representa una oposición entre lo porteño y lo provinciano. El tango elabora oposiciones y diferencias y, ésta es una más en donde intercede. En efecto, el tango tiene en sí la doble in-

fluencia poética y musical del gauchesco y al mismo tiempo procesa esta temática en una infinidad de tangos camperos[194], en los que elabora su relación de nostalgia con el campo o con las provincias, representadas en muchos casos como un paraíso perdido.

El tango descubre la profundidad de la palabra del porteño; esto no tiene nada que ver con los campadritos, los malevos, la prepotencia, los cancheros y la soberbia, puesto que son figuras o arquetipos que el tango utiliza, junto con otros, para la elaboración de problemáticas tales como la búsqueda de un lugar en el mundo, el valor masculino, la diferencia de roles entre los sexos o el paso del tiempo, porque los verdaderos destinatarios de los tangos son la inmensa mayoría de hombres y mujeres comunes de todo el país, que a través de esos relatos han elaborado su problemática personal de integración al medio. Al descubrir la palabra grande del porteño, el tango en realidad descubre la palabra grande de todos los argentinos.

3. Poesía popular

Dejando de lado la etapa precontursiana (antes de 1917), cuando el tango sí transitaba lugares *non sanctos* proveyendo zafadurías para el entretenimiento de parroquianos y pupilas, es llamativo encontrar en los literatos argentinos una cerrada oposición al género. Ya bien entrado el siglo XX infinidad de escritores y poetas lo califican de "crapuloso", "canalla", "guarango", "reptil de lupanar", "baile de perdularias", "vergonzoso", y sus letras son juzgadas como "cursis", "pésimas", "procaces", "tenebrosas", "inmorales", "tilingas", "ininteligibles y artificiosas", "género que sale del rudo arrabal infecto" o "música lánguida de un pueblo humillado", "que hablan de claudicaciones y cobardías", "de cursilería internacional y vocabulario forajido", etc.[195] Eduardo S. Castilla introduce una curiosa división:

Sólo hacen buenas letras gentes conocidas en el ambiente literario o intelectual. Hasta ahora los anónimos no han dado absolutamente nada. Estos letristas verseadores de "El Alma que Canta" y otras pestilencias similares, lo único que hacen es mal rimar una veintena de letras ripiosas[196].

Parecería que Borges estuviera contestando estos conceptos, cuando en su "Historia del tango" expresa:

[...] Es verosímil que hacia 1990 surja la sospecha o la certidumbre de que la verdadera poesía de nuestro tiempo no está en "La urna" de Enrique Banchs o en "Luz de provincia" de Mastronardi, sino en las piezas imperfectas y humanas que se atesoran en "El Alma que Canta"[197].

Pierina Moreau[198] se pregunta si este comentario es una ironía o una predicción. Ella reconoce la valorización de la poesía tanguera que comenzó a realizarse y la confirma con su obra[199]. Si bien hubo muchos poetas que lo admiraron (Olivari, González Tuñón, Portogalo, Marechal, Bernárdez, etc.), fue necesario llegar a la década del 60 para encontrar estudios literarios que abandonaran los epítetos descalificadores y se decidieran a indagarlo sin prejuicios. Vilariño, Ulla, Romano, Ferrer, Rest, Matamoro, Gobello, son algunos de los más serios investigadores que representan esta corriente.

El tango se ha caracterizado por una cierta intolerancia frente a la indiferencia. Desde su origen hasta hoy sigue generando amores y odios, entre la gente común y especialmente entre muchos intelectuales. Es claro y notorio que hasta la década del 40 predominó en el tango la temática de los pobres, porque obviamente los que necesitaban integrarse, inmigrantes y provincianos, pertenecían mayoritariamente a ese estamento social. También resulta evidente que las fuerzas que se resistían a esa integración se hallaban en el grupo de los que tenían algo que perder (en términos de posición social), conformado por los auxiliares de las clases dominantes. Tal vez convendría preguntarse si esos intelectua-

les "conocidos en el ambiente literario o intelectual", que se oponían al tango tan visceralmente, no lo hacían creyendo ser los intérpretes de los sentimientos de esta clase social, y si no estarían canalizando un indisimulable miedo personal hacia los pobres[209] o una generalizada repulsa hacia el género popular.

Esa oposición dicotómica también fue elaborada a través del mismo tango que, como género, terminó imponiéndose a fuerza de éxitos nacionales e internacionales.

En el lenguaje del tango, al igual que en otros aspectos del género, hay que reconocer diferentes momentos expresivos a través del tiempo. En los comienzos del tango cantado se utiliza un lenguaje cuyas particularidades podrían ejemplificarse con las obras de Contursi y Celedonio Flores; luego, en los años 30, uno representado principalmente por Discépolo, y finalmente, en la "década de oro", encontraría sus exponentes primordiales en Manzi y Expósito.

Estas diferencias se deben al proceso evolutivo que el tango transita en la tarea adaptativa. La gente vive una situación determinada en su intento por insertarse en la sociedad de comienzos del siglo XX y una situación muy distinta en la década del 50. Las necesidades de adaptación fueron cambiando y, simultáneamente, el tango fue variando de acuerdo con los cambios sociales; por ende, el lenguaje de los tangos necesariamente fue expresando esas mutaciones.

Una muestra de esa tarea adaptativa intrínseca es la valoración de la inclusión del lunfardo en el tango. En los comienzos fue rechazado por puristas y moralistas al concebirlo como un dialecto carcelario y delictual, pero Ferrer comienza a poner una cuota de sensatez al decir:

> En realidad, el idioma de los tangos no es lunfardo puro. [...] Se construye siempre sobre la base de los diversos grados de lenguaje popular, amalgama de español con lunfardo, contribuciones de dialectos italianos —en gran proporción—, préstamos de la germanía, voces indígenas, matizado con inver-

sión de las palabras, etc. [...] La terminología que se emplea, la sintaxis que se gasta, los modismos, los entendidos valores que entran en la elaboración de un sainete o de una letra de tango, son los mismos que se manejan en la conversación de todos los días[201].

Por su parte, Fernán Silva Valdés afirma:

El riquísimo idioma castellano no se va a descomponer porque, en ciertas ciudades del Plata, el hombre del pueblo o de la calle mezcle en su parleo cotidiano unas cuantas palabras pintorescas creadas por él mismo, ya que eso de que el lunfardo es el lenguaje de los ladrones, sólo puede poseer un pequeño porcentaje de la verdad[202].

Y De Lara y Roncetti completan la concepción:

En definitiva, el lunfardo es, a nuestro juicio, un vocabulario de términos referidos a la personalidad y al uso de elementos físicos en relación con las características afectivas, volitivas y pasionales del porteño. Y solamente un vocabulario inserto en el habla española. Quien habla el lunfardo respeta la mayor parte de las reglas gramaticales del castellano en materia de sintaxis, analogía, concordancia y prosodia, agregando su vocabulario al muchísimo más extenso del español, con el que convive, sin conflicto, continuamente[203].

La mayoría de los especialistas que han estudiado el tango como hecho lingüístico, coincide en concebirlo como un *corpus* original inscripto dentro del campo de la poesía popular, es decir, dentro de la poesía argentina. Se ha tratado de definirlo de muchas maneras: algunos lo han estudiado simplemente como la forma de expresión artística de un pueblo[204], otros lo han asimilado a una forma de expresión prostibularia[205], o lo conciben como una expresión de oposición hacia la "poesía oficial" o hacia la producción literaria de las clases dominantes[206] e incluso, al estudiarlo en su aspecto retórico[207], lo definen como un discurso hetero-

géneo que expresa los conflictos esenciales del hombre americano.

Según Eduardo Romano, la poesía del tango deriva de una importante corriente de la poesía popular universal y encuentra afinidades con el romancero español traído a América por soldados y religiosos de la conquista, que terminó formando nuestro rico folclore literario americano. En la literatura española, esa corriente expresiva, manteniéndose en Lope de Vega y Góngora, vuelve a reaparecer en los románticos del siglo XIX. Bécquer, Machado y García Lorca en España, Darío y Nervo en Nicaragua y México, y Carriego y Almafuerte en la Argentina representan las influencias más fuertes que actuaron sobre la poesía tanguera.[208]

Cuando habla en forma directa de las letras de tango, el autor sintetiza:

> Las letras de tango terminan de configurarse durante la década del 20. Lo que más las cohesiona es que en su gran mayoría emplean un lenguaje que transparenta los rasgos más notorios de nuestra habla oral callejera, con sus dequeísmos, descuidado empleo de las preposiciones, concordancias por el sentido, supresión de la "d" final y de la "d" intervocálica, algún arcaísmo de raigambre campera, pronunciación aguda de las voces esdrújulas, etc. A ella se integran diversas jergas, como el lunfardo canero, la turfística (o burrera) y la del juego de naipes (o del escolaso), eficazmente aprovechadas como fuentes de germinación metafórica[209].

Romano señala también algunos rasgos que caracterizan a la poética tanguera. En principio, reconoce que el tango tiene un apoyo en la poesía popular del siglo XIX. Por otra parte, en tanto distingue la poesía *gauchesca* y la *nativista,* según los protagonistas hablen desde dentro de las circunstancias o fuera de ellas, respectivamente, como comentadores de aspectos rurales. Afirma que el tango debe a la poesía gauchesca el modelo de una manera de hablar desde los protagonistas de los hechos y dentro de las circunstancias.

El autor señala otros aspectos de la poética del tango: la presentación dramática de situaciones, la inclusión de voces de protagonistas o narradores, la utilización del monólogo confesional, la caracterización de lugares, personas u objetos, y la inclusión de aspectos de la lírica, cultivada por la presión ejercida por ésta sobre los letristas.

Romano y Matamoro advierten que los sucesos políticos y sociales de los años 30 influyen decididamente sobre la poética de los tangos. Llaman "tango de la crisis", o pertenecientes al "quinquenio misho", a aquellos que reflejan la honda desazón de la población al comprobar la claudicación del alvearismo y la caída posterior en la "década infame". Estos autores ven repercutir en las letras de los tangos el desengaño de los seres humanos en los valores sociales y la consiguiente caída en el individualismo, y toman como paradigma expositor de esta posición las letras de Discépolo.

En la época de oro, del 40 en adelante, Romano cree percibir una bifurcación entre una alegría expresada por un tango jocoso y cachador (D'Arienzo y Castillo) y la nostalgia del porteño, sumada a la de los provincianos atraídos por el proceso industrializador anterior. Esta situación deriva en una letrística como la de Homero Manzi, en la que Romano cree percibir una culminación y un ocaso: culminación de un arte popular de formas depuradas y el ocaso de una poesía épico-realista, característica de las primeras etapas tangueras. Romano toma 1955 como fecha clave en el devenir histórico argentino, pero también de capital importancia en el comienzo de la decadencia del tango como género artístico de expresión popular.

4. Un discurso heterogéneo

Rosalba Campra, en su libro sobre retórica del tango[270], parte de la siguiente cuarteta de un soneto de Celedonio Flores:

Yo no le canto al perfumado nardo
ni al constelado azul del firmamento.
Yo busco en el suburbio sentimiento...
¡Pa' cantarle a una flor... le canto al cardo!...[211]

C. Flores, "Musa rea", 1926

Allí subraya la oposición entre la imagen (irónicamente connotada, dice Campra), del "perfumado nardo" y "constelado azul" en oposición a los dos versos finales de "suburbio" y "cardo", es decir, el borde de la ciudad y el campo en oposición a lo central y culto. Este señalamiento semántico es coherente con una equivalencia verbal expresada en la primera estrofa del mismo soneto:

[...] y pa' escribir mejor, ¡lo hago en lunfardo!

Esto le alcanza a Campra para marcar la posición que presenta el tango como elección consciente de lo popular, en contraposición a lo culto y a las normas que esto incluye.

En esta ruptura de cánones establecidos, el tango recurre a diferentes registros. Siguiendo las indicaciones de J. J. Montes Giraldo, Campra menciona el eje de oposiciones en que podrían resumirse los elementos lingüísticos heterogéneos del tango:

> La norma, entendida como sentimiento común de lo que está permitido en una situación comunicativa dada, versus la ruptura de la norma, entendida como infracción del carácter prescriptivo ideal para una situación comunicativa dada, mediante la inclusión de variedades diastráticas (según capas, estratos o grupos sociales) y diafásicas (según la distinta situación comunicativa, que autoriza un habla descuidada o coloquial, o bien la exige formal, solemne, literaria, etc.)[212].

Campra define esta situación como multilingüismo, donde el entremezclamiento de los elementos da como resultado una particular hibridación, definitoria del texto tanguero y reveladora de un ordenamiento ideológico.

Aun cuando una sociedad se exprese monolingüísticamente, siempre se presentan estratificaciones internas que viven en pugna. Afirma Campra siguiendo a Bajtín:

> Así, cada lengua nacional presenta estratificaciones internas que viven en una especie de pugna. Una de ellas, la dominante —según la concepción de Bajtín— expresa las fuerzas de la centralización ideológico-verbal, cuyo desarrollo responde al de los procesos de centralización político-social y cultural. Por ese motivo, la inclusión de otros registros, como sucede en el tango, es siempre una indicación centrífuga, ya que no todos los grupos sociales se identifican con el registro dominante.
> [...]
> La elección de un módulo lingüístico híbrido se vuelve entonces provocación: entraña una transgresión social[213].

En el tango la forma de esa transgresión es compleja, no se hace evidente. Los elementos heterogéneos se encuentran imbricados y en esquemas difíciles de discernir; la densidad transgresiva varía en cada autor, en diversos textos de un mismo autor o incluso en un mismo texto.

Sin embargo, para esta situación hay diferentes explicaciones. Idea Vilariño, por ejemplo, sugiere como causa de esas vacilaciones el hecho de que los autores de tangos utilicen una lengua que no es uniformemente la propia, puesto que su expresión escrita difiere, en mayor o menor medida, de su expresión oral[214].

Eduardo Romano, al estudiar concretamente la poética de Celedonio Flores, afirma que:

> [...] la perspectiva del poeta [Flores] se disocia en la medida en que le falta una clara noción de su papel sociocultural; por eso fluctúa entre valores ajenos y su propia concepción —casi diría presentimiento— del mundo[215].

Campra, por otra parte, cree que como el uso de esos registros no es un caso de pura necesidad, sino que se los utili-

za libremente y además el tango es una escritura marcada como literaria, es lícito deducir que las oscilaciones responden a una "poética del contraste" y, por lo tanto, resulta pertinente el análisis de estas transgresiones del lenguaje como simples procedimientos retóricos.

También ve como más significativas aquellas oscilaciones que se producen dentro de un mismo texto, entre lo literario/culto y lo popular/lunfardo, y percibe en esa contradicción una actitud ideológica ligada a una elaboración retórica compleja. Cadícamo, Discépolo, Marino y Cátulo Castillo le sirven para ejemplificar distintas (y muy elaboradas) contradicciones retóricas.

Surge así que tanto el centro lingüístico como el ideológico de los textos de tango son las heterogeneidades en contra de la lengua oficial y dentro de ella al mismo tiempo: el lunfardo (y sus colaterales) contra la lengua alta (el castellano oficial), pero dentro de la lengua alta. El contacto de los dos sistemas produce las significaciones.

Desde este punto de vista Campra cita a Cornejo Polar para incluir al tango *dentro* de la definición general de "literatura heterogénea":

> Según Cornejo Polar, con el concepto de heterogeneidad se trata de definir una producción literaria compleja cuyo carácter básico está dado por la convergencia, incluso dentro de un solo espacio textual, de dos sistemas socioculturales diversos[216].

La autora sugiere que en esta convergencia de sistemas puede encontrarse la explicación de la naturaleza conflictiva del tango. Ella ve en el tango una suma de contradicciones e incluso apunta el surgimiento de la *dualidad* como categoría de análisis en muchos estudios como el de Ernesto Sabato (*Tango. Discusión y clave*); Tulio Carella (*Tango. Mito y esencia*); Noemí Ulla (*Tango. Rebelión y nostalgia*). Nosotros podemos señalar también otros estudios con esta misma característica: *Fueye y melancolía*, de Ana Jaramillo; *Política y tango*, de Alfredo Mascia, y *El tango: su historia y evolución*, de Horacio Ferrer.

Finalmente, Campra entiende que la heterogeneidad del tango, rasgo que comparte con otras expresiones de la literatura latinoamericana, es la señal de una desgarradura: la de todo un continente en busca de su propia palabra, aquella que le permita construir una imagen de sí.

Es interesante verificar que tanto Campra como Vilariño, Romano, Ulla y otros coinciden en percibir una contradicción interna al texto tanguero. También Campra señala la coincidencia en el uso de la "dualidad" como categoría de análisis en muchos estudios sobre el tango. En realidad todos describen una "tensión" señalada como dicotómica, aunque difieran en caracterizar los polos de esa oposición; en efecto, se la ha definido en términos de oposiciones retóricas (Campra), político-ideológicas (Romano, Matamoro), morales (Ulla) y lingüísticas (Vilariño), entre otras. Por nuestra parte, creemos que todas las observaciones son válidas, pero parciales, y posiblemente expresen diferentes manifestaciones del trabajo de síntesis e integración que realiza el tango con los elementos disímiles del conjunto de la sociedad post inmigratoria en formación. Esa tensión, provocada por la elaboración de las oposiciones, atraviesa el tango desde sus comienzos hasta su declinación, y en ese trayecto contribuyó a homogeneizar el espacio simbólico que nos contiene.

5. La metáfora

En sentido amplio todo lenguaje es metafórico. Salvo los lenguajes simbólicos de la lógica y de las matemáticas, el resto goza de la polisemia, es decir, de la capacidad de comunicar más de un sentido en cada expresión.

En sentido estricto, metáfora puede ser el "empleo de una palabra en sentido parecido y sin embargo diferente del sentido habitual" (Ducrot-Todorov)[217], es decir, hay una sustitución. Para estos autores todas las figuras del discurso implican una concepción sustitutiva. Wolfgang Kayser[218] señala que "la metáfora es uno de los medios más activos para ampliar el ámbito del significado y para poner en movimiento al que penetra en él". También afirma que "las palabras no

sólo poseen significado propio sino energías sugestivas, valores sociales, ideas secundarias de todo género". Para Lacan[219] la sustitución metafórica es posible a condición de la constitución previa de la metáfora paterna. Esto evidencia el carácter "procreador" de sentidos de la metáfora. Súmesele a estas definiciones la composición del lenguaje pluridiscursivo del tango (lenguaje culto, habla callejera, lunfardo, jergas, gauchesco, etc.) y se encuentra la riqueza expresiva y la potencia de las letras de los tangos para trabajar en la ampliación del campo significante de nuestro lenguaje durante la primera mitad del siglo XX.

Según Campra, el tango surge y crea su propio espacio, no por desconocimiento de las leyes del campo de la poesía tradicional, sino por una decisión deliberada de sus autores. En torno del tango se genera un *corpus* poético cuya fuerza y originalidad contribuyó a elaborar una síntesis social, pero en este caso no deliberada, que pudo finalmente ser reconocida luego de sistemáticos olvidos y exclusiones.

Graciela Scheines, al analizar el poder metafórico del tango, afirma con originalidad:

> El hombre del tango vuelca su talento en la inspirada tarea de componer música y letra de la canción que lo representa. A diferencia del folclore de cualquier parte del mundo, el tango sorprende por su complejidad y refinamiento. [...] En el tango las palabras acostumbradas despiertan del letargo, se sacuden el polvo cotidiano, se tiñen del color de la emoción, se hacen tan poderosas que descentran de la zona segura al que escucha y lo arrojan fuera del paisaje, al límite de la línea divisoria desde donde es inevitable asomarse al vacío, al laberinto vertiginoso e infinito[220].

Creemos que Scheines nos dice que escuchar tangos no es inocuo, que la tarea matafórica del tango forzosamente cambiará nuestra visión del mundo, e incluso hasta nuestra propia vida.

Al analizar la metáfora desde la concepción aristotélica hasta nuestros días, Paul Ricoeur coloca bajo el concepto de "metáfora" todo el discurso poético y afirma que:

La metáfora es, al servicio de la función poética, esta estrategia de discurso por la cual el lenguaje se despoja de su función de descripción directa para acceder al nivel mítico en que su función de descubrimiento se libera[221].

Y por lo tanto:

Puede uno arriesgarse a hablar de verdad metafórica para designar la intención "realista" que se añade al poder redescriptivo del lenguaje poético[222].

Es por eso que llega a afirmar:

[...] el sentimiento poético también desarrolla una experiencia de realidad en la cual inventar y descubrir dejan de oponerse y donde crear y revelar coinciden[223].

Ricoeur y Heidegger coinciden puntualmente en adjudicarle a la poesía el poder de descubrir, nombrar e instaurar el origen.

Esto nos ha llevado a afirmar que la tarea metafórica del tango casi ha producido la invención de un mundo, sus leyes y la canalización de sentimientos preexistentes en nuevos modelos. Siguiendo a Ricoeur podríamos aceptar que el lenguaje poético del tango, al descubrir una nueva realidad y al reinscribir experiencias y conocimientos previos, ha venido a forjar los elementos esenciales de nuestra identidad y del espacio simbólico común que generó y del cual se han derivado las características de nuestra cultura.

Azzi sintetiza:

La cultura del tango, a través de sus letras y músicas, ha organizado la forma de sentir de inmigrantes y argentinos[224].

Hay simples palabras tomadas del lunfardo que son toda una metáfora: llamar "bobo" al reloj de bolsillo "porque trabaja día y noche y no cobra", o "porque se deja robar fácilmente"; llamar "botón" al policía, porque "prende";

"vento" al dinero, del italiano "vento" (viento), porque se escurre con facilidad de nuestras manos; "canchero" al sujeto hábil, porque tiene dominio del terreno o de la cancha donde actúa[225]. Un ejemplo deslumbrante es el haber apodado al máximo cantor de tangos, Gardel, como "el Mudo".

Ya en el tango mismo encontramos la audacia con que éste re-describe el mundo, enriquece la experiencia cotidiana, permite ampliar la compresión de los sucesos y ayuda en el develamiento de las verdades implicadas.

Piénsese en la funcionalidad comunicativa y el lenguaje chispeante que lograban las metáforas de la primera época del tango.

Las hay referidas al hábitat del transcurrir tanguero:

Barrio plateado por la luna

A. Le Pera, "Melodía de arrabal", 1932

Dónde estará mi garçonière de lata

R. L. Cayol, "Viejo rincón", 1925

Gambeteabas la pobreza
en la casa de pensión

C. Flores, "Mano a mano", 1920

Referidas a las relaciones amorosas actuales o pasadas, felices o desgraciadas:

y si vieras la catrera
cómo se pone cabrera
cuando no nos ve a los dos

P. Contursi, "Mi noche triste", 1917

escuchá mi canción,
que con ella va mi vida

M. Romero, "Buenos Aires", 1923

Esa colombina
puso en sus ojeras
humo de la hoguera
de su corazón

F. García Jiménez, "Siga el corso", 1926

y allí comisario si usté no se asombra
yo encontré dos vainas para mi facón

J. Navarrine, "A la luz del candil", 1927

Al verte los zapatos tan aburridos,
y aquel precioso traje que fue marrón
[...] y te alejaste sonriendo...
fue tu lección más profunda...
¡sólo se quiere una vez!

C. Frollo, "Sólo se quiere una vez", 1930

Referidas a las vicisitudes de la vida:

Un tropezón
cualquiera da en la vida...

L. Bayón Herrera, "Un tropezón", 1927

He rodao más que bolita
de purrete arrabalero

C. Flores, "Cuando me entrés a tallar", 1940

O a la descripción de caracteres:

Un par de malevos
a prueba de hachazos

C. Flores, "La musa mistonga", 1926

Mina que fue en otro tiempo

P. Contursi, "El motivo", 1920

También el tango usó metáforas apoyadas en jergas derivadas de juegos o del turf:

En la timba de la vida
me planté con siete y medio

C. Flores, "Tengo miedo", 1926

Vos copaste cualquier banca
y cantaste las cuarenta

E. Dizeo, "Copen la banca", 1926

se le dio vuelta la taba,
la vejez la derrotó

E. Cadícamo, "Vieja recova", 1930

Para el record de mi vida sos una fácil carrera
que yo me animo a ganarte sin emoción ni final.
Te lo bato pa' que entiendas, en esta jerga burrera
que vos sos una potranca para una penca cuadrera,
y yo, che vieja, ya he sido relojeao pa'l Nacional...

C. Flores, "Canchero", 1930

Cuarenta cartones pintados
con palos de ensueño, de engaño y amor

H. Manzi, "Monte criollo", 1935

¡Toda carta tiene contra y toda contra se da!

F. Gorrindo, "Las cuarenta", 1937

Comparemos ahora las metáforas de la década del cuarenta y su radical diferencia emotiva con las anteriores:

Es la triste ceniza del recuerdo

H. Manzi, "Ninguna", 1942

A yuyo del suburbio su voz perfuma
[...]
Tus venas tienen sangre de bandoneón

H. Manzi, "Malena", 1942

Tu ilusión fue de cristal

J. M. Contursi, "Gricel", 1942

Por cien caminos de ausencia
regresan tus voces
como una lejana
canción...

C. Castillo, "Se muere de amor", 1942

Risa que precisa
la confianza del alcohol...
llantos

hecho cantos
pa' vendernos un amor...

H. Expósito
"Tristezas de la calle Corrientes", 1942

Cuando llegó te oí reír
cuando se fue, lloró tu son
[...]
Fueye,
no andés goteando tristezas,
fueye,
que tu rezongo me apena.
Cuando llegó, cristal de amor.
Cuando se fue, voz de rencor.

H. Manzi, "Fueye", 1942

Mi viejo fueye malevo
hoy como vos estoy listo,
porque pa' siempre dejé
en tu registro
enterrao mi corazón

E. Cadícamo,
"Cuando tallan los recuerdos", 1943

Se llenaron de silencio tus pupilas

J. M. Contursi, "Verdemar", 1943

Pero un frío cruel
que es peor que el odio...

E. S. Discépolo, "Uno ", 1943

Y el bandoneón...
¡Rezongo amargo en el olvido!

J. Centeya, "La vi llegar", 1944

Sin palabras esta música va a herirte
dondequiera que la escuche tu traición...

E. S. Discépolo, "Sin palabras", 1945

Nos habían suicidado
los errores del pasado,
corazón...

H. Expósito, "El milagro", 1946

Se han consignado sólo algunas metáforas de las infinitas que construyen los tangos, pero así y todo, este ejercicio resulta un juego atrapante y adictivo; es imposible detenerse frente a los incontables y hermosos hallazgos sin querer anotar todo aquello que deslumbra. Además de las metáforas puntuales, hay tangos en donde el juego de entrecruzamiento metafórico no deja resquicio para palabras inútiles: "Garúa" de Cadícamo, "Sur" de Manzi, "Trenzas" de Expósito, "Cambalache" de Discépolo, "La última curda" de Cátulo Castillo.

Ese lenguaje, ese chisporroteo metafórico, ese nivel de hondura y sensibilidad, conformaron la poesía popular que se propaló desde todos los medios de comunicación durante casi cuatro décadas. Ese *corpus* tanguero representó el fruto del trabajo de elaboración de nuestro amalgamiento comunitario, pero también se constituyó como fuente y motor de un enriquecimiento cultural que nadie deja de reconocer en los rioplatenses en general y en los argentinos en particular. Es momento de ponderar finalmente el ancho caudal de riqueza y fuerza que se le debe al arte popular en la conformación del espíritu nacional, en especial al tango, *corpus* poético que debería ser recontextualizado en el campo de la cultura.

6. El tango como metáfora

Hemos visto algo del armazón entrecruzado de elementos metafóricos con que el tango ha enriquecido a la sociedad, pero también es necesario destacar el cúmulo de metáforas que se le han adosado al tango desde el exterior en el intento de hallar explicaciones históricas, lingüísticas, psicológicas, sociológicas o políticas (el presente trabajo se incluye como un intento más). Es evidente que ninguna de las disciplinas con que se estudia el tango utiliza el método experimental de las ciencias duras, por lo tanto, aunque se parta del mismo objeto de estudio, es improbable la coincidencia en la obtención de resultados. Todas las metodologías en que se basan los trabajos teóricos sobre el tango pertenecen al campo de las ciencias conjeturales, y resulta lógico, por tanto, encontrar divergencias muchas veces debidas a la incidencia ideológica de los mismos investigadores. El peligro en esta tarea es sumar mitos a los mitos.

Mucho se ha escrito sobre el tango y, tal vez, esto reafirmaría que hay algo inexpugnable en él que incita al desciframiento. Gran parte de los trabajos realizados en los últimos años responde a la consigna explícita de descubrir, a través del tango, características del porteño, de lo argentino o de algún aspecto de nuestra historia. Diversos pensadores se han acercado al estudio del tango desde distintos campos de la cultura para realizar abordajes científicos, pero en algunos estudios la idolatría ha ocultado la exposición de relaciones esclarecedoras. En efecto, el material de estudio se ha colocado como objeto de veneración y en otros se lo ha subestimado, adjudicándole un carácter subalterno; lamentablemente, ciertos prejuicios conducen a minimizar todo lo perteneciente al campo de la cultura popular. Desde el punto de vista de la actitud personal de los investigadores, también se presentan posiciones encontradas: desde los serios estudiosos que exponen sus conclusiones, pasando por los soberbios que sienten que su formación profesional trasciende un tema menor como el tango, hasta los que manifiestan un ilógico sentimiento de inferioridad frente a una supuesta cultura oficial.

Las limitaciones más importantes que se ponen en evidencia en los estudios sobre las letras de tango son, por un lado, tomar solamente su aspecto literal, y por otro, utilizar como material de análisis tangos desconocidos por el público. En el primer caso somos llevados a transitar caminos pueriles o aun ridículos, pues se pierde de vista que los aspectos manifiestos de un poema, su literalidad, pierden sentido, porque la metáfora abre una multiplicidad de significaciones que hace que su lectura sea siempre una obligada interpretación de lo dicho. En este sentido, las interpretaciones pueden además variar con el tiempo y sus límites parecen estar demarcados por la capacidad y sensibilidad del lector o escucha. Con respecto al caso de los tangos desconocidos, nos encontramos con tantos textos escritos[226] que enfrentamos el peligro potencial de la elección arbitraria de los relatos; creemos que un criterio para no caer en la arbitrariedad es considerar que un hecho individual sólo tiene significación cuando ha sido recibido, aprobado y sostenido por el pueblo, es decir, cuando resulta exitoso.

Desde la escueta y brillante definición discepoleana, "El tango es un pensamiento triste que se baila"[227], mucho se ha transitado en diferentes direcciones en el intento de aprehender este complejo fenómeno artístico y social. No es nuestra intención realizar un listado de definiciones, sino simplemente señalar algunas que ejemplifiquen diferentes campos desde donde se lo ha *atacado* para comprenderlo.

Borges, a pesar de ciertos desatinos escritos sobre el tango (algunos alcanzó a corregir), afirma con nobleza:

> El tango puede discutirse, y lo discutimos, pero encierra, como todo lo verdadero, un secreto. [...] Diríase que sin atardeceres y noches de Buenos Aires no puede hacerse un tango y que en el cielo nos espera a los argentinos la idea platónica del tango, su forma universal, [...] y que esa especie venturosa tiene, aunque humilde, su lugar en el universo[228].

Con esta mitológica afirmación, armada con su sola intuición (¡que no es poco!), probablemente intentara hacerse

perdonar haber llamado al tango "pendenciero", "de origen obsceno o casual", "historiador de la deplorada conversión de los barrios pendencieros o menesterosos" o "un resentido que deplora con lujo sentimental las desdichas propias y festeja con diabólica desvergüenza las desdichas ajenas", todo acompañado por el "cobarde bandoneón".

Blas Matamoro[229] y Eduardo Romano[230] hacen depender el desarrollo del tango de los vaivenes políticos de la Argentina. Para ambos, las distintas variaciones del tango son una metáfora que expresa el nivel de conciencia política y social de las clases oprimidas. La lucha de clases, el acuerdismo entre fuerzas políticas, la defección del radicalismo, el proceso de industrialización, la concentración provinciana en Buenos Aires y el período peronista y su caída, representan los grandes mojones históricos que condicionaron el desarrollo del tango. No vamos a discutir los verdaderos descubrimientos y fértiles trabajos de estos dos escritores, sino apenas a criticar esos leves desvíos de sus argumentaciones teleológicas usadas como causas del acontecer creativo de las letras tangueras.

Para Romano[231], la poesía del tango de la década del 20 es un enjuiciamiento a las ambiciones de las muchachas del suburbio que se dejan seducir por las luces del centro, y esto al mismo tiempo concuerda con la posición ética del radicalismo de cuestionar el régimen imperante.

La ética del tango no implica la defensa de moralinas sexuales o laborales. Por otra parte, vimos que el señalamiento de la conducta femenina desde las letras tangueras es, más que un simple reproche moral, el registro del cambio de rol de la mujer en la sociedad argentina. Por otra parte, el trabajo no es un tema tratado por el tango, entonces mal puede hacerse un reproche a partir de un valor inexistente. Nosotros en el "tango de la crisis"[232] vemos la liquidación de la temática de la inmigración y en la vertiente "jocosa y cachadora" del tango del 40[233] encontramos los signos de la *manía* que trata de encubrir la profunda depresión en que se desbarrancaba el proceso de creación tanguera. Por otra parte, los tangos interpretados por D'Arienzo y Alberto Castillo

tienen poco de "jocoso y cachador", más bien son deplorables e infantiles[234].

No es nuestra intención negar las relaciones del tango con la realidad histórica que lo incluye, sino mostrar que el proceso que ayuda a elaborar es más amplio y más complejo que los avatares de su relación con los gobiernos de turno. Estudiamos el período que va de 1917 a 1956, pero el proceso de creación y amalgamiento social en el que participó abarca aproximadamente un siglo. Un fenómeno de masas de la envergadura y originalidad del tango crea forzosamente sus propias leyes. Juzgarlo con las de otras disciplinas sólo ha logrado empobrecerlo, limitarlo y desviar los esfuerzos necesarios para su comprensión.

Las posiciones de Romano y Matamoro, aunque mejor elaboradas e intencionadas, parecen derivarse de trabajos anteriores de Hernández Arregui relacionados con el porteño y el tango:

> Dos temas íntimamente vinculados entre sí, se difunden por esa época: la tristeza del argentino y la soledad del porteño. Esta tesis es confirmada, con frecuencia, mediante la prueba del tango, la música popular —no de los argentinos—, sino de la ciudad puerto[235].

No sólo nos dice que el tango no es música argentina sino que también le niega a Buenos Aires esa condición. A la idealización del arrabal ("barrio plateado por la luna", "rinconcito arrabalero con el toldo de estrellas", etc.) que proponen los poetas tangueros, Hernández Arregui opone la definición de "aledaños sórdidos fomentadores de imágenes siniestras"[236]. Por otra parte, supone que la decadencia del lunfardo se debe a la modificación de las relaciones sociales de grupos que dieron origen al tango: "[...] un proletariado de los contornos, aliado este fenómeno social a la resaca inmigrante, particularmente genovesa, y proclives ambos elementos humanos al delito [...]"[237]. Redondea sus comentarios afirmando: "El porteño que vive en los tangos es triste porque el país no controla su destino"[238]. Gobello se encarga de contestar algunos de estos desvaríos[239].

Por su parte Emilio de Ípola, al analizar la relación del tango con el peronismo nos dice que:

> Las básicas medidas de justicia social que el régimen peronista adoptó fueron implementadas en un clima de fiesta que el propio régimen fomentó y que casi todos aceptaron con la secreta ilusión de que fuera una fiesta permanente [...]. Quizás haya que incluir en el débito del peronismo (como régimen y como movimiento popular) el haber promovido la ciega ficción de esa fiesta perpetua que signó la declinación del tango y ofreció al país la tentación de un cómodo autoengaño colectivo[240].

Ante estas afirmaciones es necesario destacar que los indicadores de la decadencia del tango en la consideración de la gente habían comenzado varios años antes de la llegada del peronismo al poder.

Tabaré de Paula[241] realiza una excelente síntesis histórica de los años 1910 a 1935, y trata de correlacionar los hechos políticos con el tango. En un minucioso esfuerzo exhuma canciones que son el comentario, el rechazo o la interpretación de aquellos sucesos. En principio señalemos que los tangos son minoría en relación con las milongas, valses, rancheras, canciones y estilos camperos tomados como referencia; pero lo esencial es que esas canciones no fueron recogidas por la gente y, salvo alguna ranchera jocosa junto a lo tradicional tomado de Discépolo y Cadícamo, nada representaron para la historia del género. Como ya señalamos, lo importante no es que se produzca una obra sino que el pueblo la mantenga con su preferencia.

Resulta claro comprobar que el tango, dentro del análisis político, sólo representa un argumento de corroboración de ideas al servicio de esquemas ideológicos preexistentes. En efecto, la política y el tango son excluyentes porque cumplen funciones distintas y, por lo tanto, las lecturas ideológicas lo someten a una servidumbre empobrecedora. Precisamente, consideramos que el tango es reacio a las interpretaciones realizadas a través de idearios sociopolíticos conocidos, porque él es ya una ideología en sí mismo: es la ideología de las

necesidades prácticas de adaptación, y es precisamente una ideología en acción. No posee un cuerpo teórico ni preceptos, sino que en sus letras elabora el proceso de integración minimizando las pérdidas, acomodando las diferencias y creando una axiología propia deducible de sus relatos. El tango se vuelve opaco a las interpretaciones que proponen otras cosmovisiones con sus respectivos marcos valorativos. Frente a algunos de los análisis realizados con esquemas teóricos ajenos, el tango surge como ridículo, pintoresco, hermético, pueril, siniestro, conservador, reaccionario, acusatorio, machista, lloroso o desactualizado.

Nos queda todavía un argumento central que marca la divergencia entre tango y política: el gran ausente es el *trabajo*. Salvo unas pocas referencias a tareas de cuentapropistas (carreros y cuarteadores) u ocupaciones ligadas al ámbito tanguero (cantores o bailarines), que de por sí expresan la marginalidad de esas actividades en cuanto a las relaciones de producción de la sociedad, no hay letras que describan los esenciales lazos del sujeto con la materialidad del sustento. Esto vuelve a confirmar que las funciones que el tango cumple están sujetas a otra legalidad: la de la inscripción de los sujetos en un espacio simbólico de una manera amplia, afectiva y humanamente integradora.

Campra[242], por otra parte, arriba al concepto de heterogeneidad en el tango y lo asimila a otras expresiones de la literatura latinoamericana. Afirma que esta característica es la señal de una "desgarradura", común a todo el continente en busca de su propia palabra. Pero bajo esa denominación podría incluirse todo el arte popular nacido en América desde la colonia hasta nuestros días. Probablemente la desgarradura esencial y original del continente americano que señala Campra exista, y también es probable que el arte popular sea expresión de esa situación; pero aun aceptando ambas hipótesis, éstas podrían ser de aplicación a todo el arte americano surgido desde los esquimales hasta los onas y desde el poema "La Argentina" de Ruy Díaz de Guzmán hasta la última obra de Charly García, y no explican la especificidad del tango ni las condiciones de su emergencia y función histórica.

Frente a ello, entonces, ¿por qué no aceptar la hipótesis acerca de la elaboración de los conflictos que realiza el tango en el afán de integrar elementos poblacionales tan disímiles? Creemos que esa suma de contradicciones que Campra encuentra en la retórica y las dualidades que se manifiestan en los mismos estudios sobre el tango pueden atribuirse al carácter dinámico con que el tango elabora las oposiciones de los elementos que integra. Este complejo proceso de integración hace confluir los elementos siempre nuevos, siempre conflictuales, en un punto de inserción: Buenos Aires, lugar donde se produce el choque de la masividad inmigratoria europea y provinciana con lo preexistente, en términos humanos, ideológicos, musicales, rítmicos e instrumentales y en circunstancias históricas y geográficas precisas. Por otra parte, el pueblo, en el esfuerzo por integrarse, elabora no sólo su propio mapa expresivo, sino también, como lo señala Rodolfo Kusch, su propia sabiduría:

> En ese sentido el idioma y, más aún, la lengua cotidiana es como el residuo de esa lucha anónima por acomodarse o, también, resistirse a un estado de cosas. Una lengua es siempre el esquema de una sabiduría popular[243].

Hemos visto que el tango se hace cargo del habla coloquial del pueblo; allí se expresa toda la lucha anónima entre la novedad y lo establecido. Es el caldero en que se cuecen todos los aportes y genera, a través de su elaboración poética, el espacio común, la rica síntesis obtenida y el nivel de sabiduría logrado.

Borges, tangencialmente, contribuye con un argumento al hablar de la creación popular; en su trabajo sobre las inscripciones en los carros dice, protegiéndose con cierta ironía:

> [...] La democrática superstición que postula méritos reservados en cualquier obra anónima, *como si supiéramos entre todos lo que no sabe nadie*, como si fuera nerviosa la inteligencia y cumpliera mejor en las ocasiones en que no la vigilan[244].

También César Vallejo nos ayuda con una reflexión:

> Todo aire o voz genial viene del pueblo...[245].

Entonces, más que la expresión de una desgarradura irremediable y melancólica el tango parece haber sido una herramienta activa y un invento original que ayudó de manera decisiva en un proceso histórico, pero porque fue, especialmente, la expresión del nivel de sabiduría que supo alcanzar el pueblo argentino. Al abandonar la lectura literal de las letras de los tangos, comprobamos que ese nivel de sabiduría ha sido alto y que este enorme *corpus* creativo merece un estudio que descubra y ponga de manifiesto la hondura y riqueza implícita de sus obras.

Desde otro punto de vista, Graciela Scheines[246] afirma que durante el transcurso de nuestra historia como país, aun desde el descubrimiento, han surgido en distintos momentos algunas ideas perniciosas que atentaron (y atentan) contra nuestro desarrollo y organización nacional. Scheines llama a estas ideas las "metáforas del fracaso", puesto que su fin último es el de desbaratar todo intento de construcción social y material. Para ella el tango ilustra algunas ideas que participan de la construcción de estas metáforas: el ensalzamiento del fracaso, la valorización del eterno retorno hueco de contenido, la decepción y la contribución a la formación de un laberinto simbólico que esteriliza las mejores intenciones de los argentinos.

Si bien la autora reconoce en el tango su belleza y su profunda originalidad, no deja de asimilarlo a las constantes nacionales que se expresan a lo largo de la historia como la repetición sintomática de fórmulas perdedoras. Pero desde esta concepción, ¿cómo se explican los éxitos? Porque parecería que fracasamos continuamente, pero siempre desde un estadio superior (en caso contrario, no hubiéramos progresado más allá de la Conquista). Entonces, ¿cómo llegamos a esos estadios superiores? ¿Cómo es que la Argentina llegó a ser el país más desarrollado de Latinoamérica? ¿Cómo es que aventajó a todas las repúblicas hermanas en todos los in-

dicadores de producción, alfabetización, consumo de proteínas, calidad de vida, desarrollo científico, etc.?[247] Tal vez en los ejemplos de tangos que tomó Scheines para su estudio, el contenido manifiesto no se correlacionara con las ideas latentes expresadas en los mismos, o simplemente sucede que si se toman ejemplos fragmentarios de diferentes etapas de desarrollo del tango, se puede llegar a destinos arbitrarios. De todas formas, esas metáforas no deberían leerse como una vocación argentina de perdedores, sino que nuestra historia acaso refleje una alternancia de fracasos y de éxitos, aplicable quizás a todos los países del mundo. Y entonces, tal vez, el tango no representó una metáfora perdedora sino una metáfora exitosa, puesto que fue lo que contribuyó y posibilitó la integración de una población cargada de elementos disímiles y conflictivos. Finalmente, algunos derrumbes en el desarrollo de nuestra nación quizás no se deban a metáforas perdedoras, sino a la acción consciente de sectores del poder que impusieron por la fuerza modelos económicos desastrosos.

Otra cantera de abundantes estudios sobre el tango son las investigaciones históricas. Sus datos sirven de base para posteriores interpretaciones y construcciones metafóricas de otros autores. Pero además del criterio histórico, uno de los enfoques más generalizados y tentadores con que los estudiosos se han acercado al tango es el de la clasificación. Los tangos son tan numerosos y hablan de tantas cosas que el agrupamiento se impone como un elemental criterio de abordamiento. Noemí Ulla los agrupa alrededor de figuras como la milonguera, la madre, la nostalgia de los barrios, la exaltación del coraje, etc., y genera metáforas que utiliza para la ejemplificación de su análisis; por ejemplo, deriva de los tangos de la primera época (1917-1935) la visión de una ciudad dividida en dos categorías no infranqueables: el "suburbio-paraíso perdido" y el "centro-la perversión", es decir, piensa el tango como implicado en una lucha de clases con connotaciones morales y hace la crónica de los procesos. Los agrupamientos de Ulla son por coincidencia temática manifiesta, aunque posteriormente ejercita algunas interpretaciones.

Pierina Moreau[248] también apela a los agrupamientos temáticos, pero con el hilo conductor de la búsqueda y valorización de los aspectos poéticos del tango.

Vilariño[249], en cambio, no intenta explicaciones metafóricas y su tarea se limita, según señala expresamente, a realizar un ordenamiento sistemático que permita posteriores estudios. Intenta una clasificación múltiple a partir del tipo de lenguaje utilizado y las estructuras compositivas, sus divisiones y características, por la forma del planteo realizado, por las figuras del discurso, por los temas a que recurre, etcétera.

Tulio Carella[250] por su parte conforma una trama con sus héroes:

> He descubierto que Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández tienen mucho en común [...] es el tono. Borges habla de Basílides y por el tono parece que está jugando una partida de truco. Macedonio se refiere a la nada de un agujero que sirve para el revés y el derecho de una media, y parece que está jugando una partida de truco. Sí: es el tono. No es sólo el truco. Es también Carriego, es la orilla, es el compadrito, es Buenos Aires, es el tango.
>
> Macedonio y Borges han creado el tango en cuanto el arte imita a la naturaleza. La naturaleza porteña es tanguera. Macedonio y Borges son tangueros, esto es, porteños.

Este hermoso juego metafórico construido como estructura sincrética incrustado en un estudio de tango, termina configurándose como un mito. Se intenta explicar un mito con otro, se explicita una metáfora con otra, lo que no está mal en sí mismo, sino que las explicaciones se mueven por el mismo circuito sin permitirnos la apertura hacia nuevos niveles de comprensión.

También hay metáforas negativas. Darío Cantón[251], después de hacer un análisis de las letras de algunos[252] tangos que grabó Gardel, nos entrega cuadros estadísticos con frecuencias y porcentuales sobre el sujeto de la narración, los temas cantados, las situaciones que se presentan en las na-

rraciones, etc., y termina informando finalmente lo que el tango *no es* de acuerdo con las categorías de su concepción ideológica. Es decir que el tango no habla de los trabajadores, ni sus personajes se presentan insertos en clases sociales definidas canónicamente de acuerdo con manuales, las mujeres no son presentadas como "compañeras" del hombre, etcétera.

Se han analizado sólo algunas maneras de conceptualizar el tango, ya que ser exhaustivo en este tema sería una tarea imposible, puesto que desde la década del '60 se han realizado diversas y múltiples interpretaciones, tanto sobre el género como sobre los tangos o los poetas. Ciertamente, éstas fueron llevadas a cabo no sólo por estudiosos argentinos, sino también por investigadores extranjeros. Precisamente, esta atracción que despierta el tango señala con claridad que muchos percibimos su densidad y su decir más allá de lo dicho. Es como si a todos se nos presentara como un misterio a descifrar, pero nunca termináramos de dar con sus claves.

Capítulo XV

La música del tango

1. La música

La mayoría de los seres humanos reconocen intuitivamente cuando una sucesión de sonidos puede considerarse música. Hay límites imprecisos como algunos cantos tribales semihablados, ritmos monotonales, composiciones creadas a través de programas informáticos o la música concreta cuya pertinencia podría generar alguna ambigüedad, pero el conjunto de la producción musical es generalmente percibida como tal. Así, reconocer aquello que es música para el común de la gente vendría a ser relativamente fácil, lo verdaderamente difícil es cuando se comienza a tratar de definirla o explicarla.

Liberman y Schoffer[253] afirman que:

> Escribir sobre la música es, todos lo sabemos bien, especular, es entregarnos a las resonancias de nuestra piel, indagar significados ocultos y personales, buscarle nombre a aquello que no lo tiene, pasar del temblor a la polisemia [...] Escribir sobre música implica ponerse en los límites del lenguaje [...]. La metáfora es impotente frente a la presencia del pentagrama pero no tenemos otra cosa para decir que no sean nuestras propias palabras, así de inexpresivas, así de precarias...

Aunque la metáfora padezca limitaciones y se reconozca la precariedad de la palabra como herramienta para el co-

nocimiento de la música, estos autores no tienen dudas de que es el único camino a recorrer en esa búsqueda de sentido para tratar de aprehenderla. Citan una original definición de Mahler, para quien la música es "un trozo de sol hecho prisionero", o el paralelismo que Lévi-Strauss establece entre música y mito, lo que no deja de ser también una metáfora. Hay otros teóricos que, descreídos del lenguaje, apelan a la tautología para lograr una definición; Schoemberg dice al presentar "Seis bagatelas op. 69" de Antón Webern: "Sólo comprenderá esas piezas quien participe de la creencia que los sonidos pueden expresar lo que puede decirse mediante sonidos"[254].

Pero la música también pudo adquirir otra dimensión en el discurso filosófico; fue conceptualizada como una invariante universal con capacidad para facilitar la comprensión del mundo de manera instantánea, clara y profunda. Schopenhauer afirma que la música es

> un arte tan sumamente grande y magnífico e incide tan poderosamente sobre lo más íntimo del hombre, donde éste la comprende tan íntegra y hondamente como un lenguaje enteramente universal, cuya claridad supera incluso la del propio mundo intuitivo[255].

Es decir que frente al mundo, erigido ante el sujeto como representación, sólo podría apelarse a la música como herramienta capaz de penetrarlo de manera "última, infalible, verdadera, precisa". Afirma también que la música nunca expresa el fenómeno, sino únicamente la esencia última, el "en sí" de todo fenómeno y la voluntad misma. Schopenhauer concibe la "voluntad" como la "volición pulsional ciega e inconsciente propia del deseo", definición que acerca este concepto a la concepción de las pulsiones de vida y al deseo psicoanalítico, coincidiendo con éste en la imposibilidad de ser colmado, enfrentando entonces una eterna reiniciación.

Pero aunque muchos hablen de música, deberíamos preguntarnos si todos aluden unívocamente a la misma

cosa. Schopenhauer parece tener en mente a Beethoven y toda la música culta de los siglos XVIII y XIX, porque cuando hace referencias a otras músicas dice:

> Las composiciones cortas y asequibles de la música de baile[256] parecen hablarnos de una dicha ordinaria; en cambio el "allegro maestoso" de grandes composiciones, con períodos largos y amplias disgregaciones, designa un anhelo más noble, tendiente a un objetivo lejano y a su logro final. [...] La música de baile en tono menor parece designar la pérdida de una dicha nimia que uno debería desdeñar, parece hablarnos de la consecución de una meta ínfima entre tormentos y penalidades sin cuento[257].

Huelgan los comentarios frente a esta tajante división. Pero a lo largo de su historia la música siempre ha enfrentado dicotomías aparentemente irreductibles —culta o popular, sagrada o profana, instrumental o coral, tonal o atonal, absoluta o descriptiva, impresionista o naturalista, folclórica o ciudadana— o sectorizaciones bajo rótulos más semejantes a catálogos de ventas que a nominaciones científicas: popular, folclórica, tradicional, tribal, aborigen, primitiva, académica, culta, etc., y muchas otras que fueron dependiendo de los diferentes contextos históricos y sociales en que pudieron formularse.

De todas formas, cuando se han expresado dicotomías o clasificaciones como las señaladas, es porque hubo un intento de precisar lo que merecería llamarse "música" y dejar fuera de la definición aquello que no reuniría los requisitos necesarios; sin embargo, a menudo las categorías utilizadas no tenían que ver con la música sino con el poder, las creencias, la burocracia o el simple etnocentrismo de quienes formularon las divisiones.

2. Usos y funciones

La música es un importante componente de toda cultura. Participa como acompañante u objeto de la mayoría de

las actividades humanas. Para Alan P. Merriam[258], probablemente no haya ninguna otra actividad cultural que esté tan generalizada ni condicione, modele y controle tanto el comportamiento humano.

Cuando se analiza el rol de la música en una sociedad, tienden a diferenciarse los conceptos de "uso" y "función". La palabra "uso" se refiere a las situaciones humanas en que se emplea la música: diversión, acercamiento entre los sexos, festejos y como acompañamiento de la mayoría de las actividades humanas. La "función" hace referencia a las razones de estos usos y, particularmente, a los propósitos más generales a los que sirve[259]. Se podría señalar que estas funciones generales son de carácter no consciente para los sujetos que "usan" la música.

El concepto de "función" se presta a muchas interpretaciones. Trabajaremos con la acepción que utiliza la física, en donde denota una interdependencia de elementos compleja, mediada y recíproca, frente a la dependencia simple, directa e irreversible de la causalidad clásica (concepción esta última utilizada por Eliseo Verón para realizar su crítica al funcionalismo)[260]. Es decir que, en vez de tomar partido por una falsa opción —función vs. estructura— nos ubicamos más cerca de Prigogine, cuando se aleja de las dicotomías teóricas y afirma que "la función crea la estructura"[261].

Los investigadores describen múltiples funciones de la música en una comunidad. La mayoría coincide en adjudicar a la música las funciones de *expresión emocional, comunicación, representación simbólica, refuerzo de normas sociales, continuidad y estabilidad de una cultura e integración de la sociedad.* Han sido relevadas culturas que poseían tan alta conciencia sobre la importancia de la música, que el antropólogo Leslie White[262] recogió la siguiente respuesta de un indio sia: "amigo mío, sin canciones no se puede hacer nada".

No vamos a historiar los avatares de los estudios musicales a través de sus diferentes concepciones, sólo señalaremos que en la segunda mitad del siglo XX se abrió un espacio de estudio que incluyó la antropología de la música, la semiología musical, la musicología comparada y el folclore y

se tendió a llamar esta disciplina etnomusicología[263]; sus postulados centrales fueron:

- El concepto de música como "hecho social total", o dicho de otra manera, el concepto de la música como producción, texto o recepción es en sí mismo cultura.
- El concepto de pertinencia cultural de las interpretaciones y generalizaciones inducidas a partir del trabajo etnográfico, que es su condición de posibilidad (a partir de la recolección de materiales y su interpretación).
- La noción de que la música es un lugar privilegiado de formación de la subjetividad y de negociación de identidades colectivas.

Es decir que lo que importa, entonces, no es tanto el producto musical aislado como las relaciones que éste trama con el conjunto de la vida social[264]. Resaltemos asimismo la posición que ubica a la música como parámetro privilegiado en el análisis de los procesos de construcción de las identidades colectivas y la sencilla concepción del fenómeno musical que nos permite aprehender el tango en toda la riqueza social que entraña.

3. La música del tango

Los orígenes de la música del tango son inciertos. Ha sido casi imposible rastrear una genealogía directa, pero sí se sabe que diversos ritmos han aportado a su fusión definitiva:

> Habanera, milonga, milongón, milonga partida, habanera tangueada, etc., son formas autónomas o quizás ensayos, permutaciones y alternativas que se van sumando, o descartando, para decantar al cabo en esa forma particular que es el tango rioplatense[265].

Para Vicente Rossi[266] intervienen en la síntesis la milonga, la huella y resabios del candombe afro-criollo. Y según sean nuestras referencias, así serán las presunciones sobre los ritmos que participan en la cristalización del tango. Casi todos los investigadores coinciden en que en el resultado final de síntesis han participado ritmos europeos, criollos y africanos. Es un proceso que va de 1850 a 1880, época en que pudo registrarse la aparición de los primeros tangos, configurados ya como ritmo estable y reconocible.

El tango, a lo largo de su evolución, ha ido trenzando y destrenzando tres complejos componentes: baile, música y poesía. En distintos momentos de su desarrollo ha primado alguno de esos factores, constituyéndose en eje de prácticas sociales específicas. En sus orígenes se produjo una imbricación de ritmo (música) y baile; luego de su estabilización rítmica hace su aparición la poesía (tango canción) y, cuando el conjunto de las letras afianza el proceso de integración social, la música, liberada de la palabra, continúa un desarrollo aún inagotado. Los avances logrados por Piazzolla en primer lugar y por Saluzzi en la actualidad, y las asociaciones que ambos produjeron con otras formas musicales de avanzada, instalaron el tango en un nivel internacional difícil de prever en aquella época en que con esta "musiquita" se animaban los bailes de barrio.

Según Pelinski[267] el tango, al igual que el jazz, ha sufrido un proceso de desterritorialización. Desde principios del siglo XX y a través de sucesivas oleadas, llegará a Europa, Estados Unidos, Japón y otros países. En cada lugar originará distintas formas de admiración y será generador en algunos casos de composiciones locales que no tendrán ninguna incidencia en el desarrollo argentino. Borges expresa que esas obras urdidas en otros países son "algo que nuestros oídos no reconocen, que nuestra memoria no hospeda y que nuestro cuerpo rechaza"[268].

En la última década del siglo XIX comienzan a aparecer los registros de nombres, fechas, intérpretes, lugares, con cierta precisión. El tango comenzaba a abandonar los prostíbulos y a cambiar su impronta compadrona, orillera y jugue-

tona en una manifestación popular de fuerte contenido emocional[269].

Los primeros conjuntos musicales fueron modestos "tríos" formados por violín, flauta y arpa, más adelante reemplazada por la guitarra. Ya sobre el filo del siglo el nuevo trío que comenzaba a generalizarse estaba formado por piano, violín y bandoneón. Sierra reseña:

> este simple trueque de timbres sonoros, aparentemente formal y sin mayor trascendencia, traería un cambio total en la fisonomía musical del tango. Con la paulatina desaparición de las traviesas y picarescas fiorituras de la flauta, fue perdiendo el tango su originario carácter retozón y bullanguero. Adoptó entonces una modalidad temperamental, severa, cadenciosa, adusta, apagada. Y fue el bandoneón, sin duda, el artífice de esa radical transformación anímica que acaso el tango esperaba para volverse quejumbroso y sentimental[270].

A la luz de nuestra investigación agregamos que este nuevo timbre sonoro reflejaba mejor los estados de ánimo de la gente y expresaba más cabalmente sus sentimientos.

Luego fueron apareciendo los cafés con orquestas y el disco, que originaron un período de fuerte expansión, hasta que se llegó —a comienzos de la década del '20— al sexteto como formación canónica: dos violines, dos bandoneones, piano y contrabajo.

Los "orejeros" tienden a desaparecer y comienzan a ganar espacios los músicos con formación académica. Julio De Caro es el primero en incorporar los recursos de la técnica musical, especialmente en materia de armonía y contrapunto, sin desvirtuar naturalmente las propias esencias rítmicas y melódicas del tango. A partir de allí tendrán capital importancia los "arreglos" y los arregladores. Comienzan a expresarse diferentes "estilos" de ejecución, y con la aparición de las grandes orquestas esta tendencia se acentúa; D'Arienzo, Troilo, Di Sarli, Pugliese y Gobbi son las que se distinguen. Luego se hará presente la generación del '40, de

la que surgirán Salgán y Piazzolla, excelentes renovadores del género.

Casi desde sus orígenes, con la estructuración definitiva de la *orquesta típica* en los años '20, comienzan a expresarse dos grandes concepciones musicales dentro de las cuales fueron inscribiéndose las diferencias estilísticas de las orquestas: la *tendencia tradicional* y la *tendencia evolucionista.* Este contrapunto expresivo (y fecundo) se desplegó de allí en más, durante toda la historia tanguera. A las oposiciones de Canaro y Firpo de los orígenes, siguieron otras que finalizaron con el enfrentamiento de los estilos de D'Arienzo y Piazzolla de los años cincuenta.

4. La relación música-palabra

La letra de los tangos se adosó al ritmo preexistente en un momento de su historia. Comenzó como música y su desarrollo lo está llevando a ser nuevamente sólo música. A pesar de ello, al gran público le sigue gustando ese fragmento de la historia en que se incluía la letra.

La relación de la música con las letras es una compleja trama expresiva, que trataremos de analizar dentro de los límites acotados de este trabajo. Suele afirmarse que la música del tango expresa los mismos sentimientos que sus textos y ocasiona la misma respuesta emotiva aun cuando la letra no sea comprendida, como en el caso de las presentaciones ante públicos que no hablan el castellano (y mucho menos el "argentino").

Schopenhauer afirma que cuando la música viene acompañada con un texto permite en nosotros una doble forma de conocimiento, el inmediato y el mediato:

> El inmediato, aquel para el que la música expresa las emociones de la voluntad misma, y el más mediato, el de los conceptos designados por la palabra[271].

Si bien para Schopenhauer las palabras son un aditamento extraño y de valor subordinado con relación a la mú-

sica, él observa una diferencia cuando un texto es adicionado a una música preexistente y cuando es la música la que se adosa al texto previo. Cuando la palabra se incorpora a la música expresa una total subordinación y debe acomodarse a ella por completo, pero cuando la relación es inversa,

> el arte musical no tarda en demostrar su poder y su mayor capacitación, por cuanto ahora la música ofrece las claves más profundas, últimas y secretas de la sensación enunciada en las palabras [...] las palabras y las acciones del texto conducen al compositor a las afecciones de la voluntad que le subyacen como fundamento y provocan en él mismo las sensaciones a expresar, o sea, que actúan como un estimulante de la fantasía musical[272].

Pero, qué pasaría entonces con el tango, puesto que encontramos en él cuatro formas de creación en donde texto y música se interrelacionan de diverso modo:

- Textos adosados a músicas preexistentes.
- Músicas creadas a partir de los textos.
- Autores que componían letra y música.
- Obras en que músico y poeta compusieron conjunta y simultáneamente.

De acuerdo con la génesis de su formación, no podríamos adjudicar mayor éxito a algún sistema en detrimento de los otros, puesto que los cuatro han generado obras memorables y, sobre todo, porque hay muchísimos autores que han trabajado en sus creaciones de las cuatro maneras posibles.

El camino convergente de significaciones emotivas de letra y música, posiblemente haya sido una curva asintótica de sucesivas aproximaciones. No nos creemos en condiciones de historiar ese proceso, pero tal vez hayan sido las palabras las que fueron creando un mundo significante, y los músicos, autores o no de las letras, hayan sido conducidos a encontrar los fundamentos de los textos que provocaron las sensaciones emotivas *que actuaron como un estimulante de su fantasía musical*.

Pero otra instancia viene a sumarse al trabajo para lograr una buena asociación poético-musical: el "arreglo". Osvaldo Pugliese señala:

> En el tango canción el arreglista debe penetrar el sentido de la letra, el estado de espíritu que ésta refleja. Debe intentar crear una unidad entre poesía y música y orquestar el tango según el sentimiento que le inspire la letra[273].

Comprobamos entonces que desde muchos niveles se trabaja por una unidad expresiva como un objetivo plenamente consciente. No podríamos registrar el avance en la obtención de esa fusión, pero es evidente que en la década del '40 ya la encontramos instalada. "Sur" de Troilo y Manzi es el modelo que tanto Ferrer como Pelinski toman como ejemplo para mostrar esa comunión de ámbitos. Ferrer dice:

> Hay aquí, ese radical entendimiento que hace a una buena canción: la misteriosa soldadura interna que asocia a la frase musical y al párrafo literario y los exalta recíprocamente y los dispara en una misma dirección emocional[274].

Pelinski por su parte analiza la forma en que la composición musical traduce la estructura semántica de la letra. Su observación es extensa y profunda, sólo tomaremos un fragmento como ejemplo:

> En la primera estrofa, el recuerdo feliz y nostálgico se manifiesta en una melodía cuya alternancia modal (re mayor: felicidad, re menor: nostalgia) se pone de relieve para subrayar el significado poético. Por el contrario, el modo menor domina las isotopías pesimistas del estribillo. Aquí, la doble exhortación "sur", "sur", se realiza sobre dos segmentos simétricos en movimiento ascendente que vinculan una prolongación métrica sobre la palabra clave "sur". Los tres segmentos siguientes describen respectivamente curvas melódicas descendentes. Es extremadamente pertinente señalar que esta parte del estribillo se extiende a lo largo de la curva des-

de el registro más agudo hasta el más bajo. Ahora le toca al poeta concebir una letra isomorfa con el trayecto melódico: entre la desesperación opresiva del "ya nunca me verás" hasta la aceptación de la muerte "todo ha muerto, ya lo sé" [...]. Entre texto musical y texto poético hay pues una correspondencia que recoge los niveles métrico, sintáctico y semántico en el texto poético en una unidad de expresión artística con los niveles métrico, sintáctico y semántico de la música[275].

El mismo análisis podría hacerse con los tangos más caracterizados de esta década. Una expresión ligada a este fenómeno ha sido la constitución de asociaciones frecuentemente estables entre algunos poetas y músicos, que generó a lo largo del siglo duplas creativas y fecundas: Manzi y Troilo, Manzi y Piana, Cobián y Cadícamo, Aieta y García Jiménez, Homero y Virgilio Expósito, Canaro y Caruso, Gardel y Le Pera, Blomberg y Maciel, Jovés y Romero, José María Contursi y Mores, Cátulo y Troilo, Ferrer y Piazzolla, y tantas otras.

5. El contexto pragmático de la ejecución

La mayoría de la producción tanguera ha sido recogida en múltiples grabaciones (más de 50.000 versiones, sólo entre los que grabaron en la Capital Federal), pero hay que reconocer que esa cifra es insignificante si se toma en cuenta la cantidad de ejecuciones de tangos "en vivo" (bailes, bares, radios, teatros, cines, patios, etc.), sucesión que aún no se ha detenido.

Hay teóricos como Dieter Reichardt[276] que consideran que un tango no es una obra musical que esté definitivamente terminada por completo en el texto escrito. Un tango es más bien una producción y no un producto. La misma comprende la interpretación musical y la recepción por un público específico; pero es sólo en la interpretación cuando puede considerarse al tango como un producto completo.

Si extremamos los criterios sobre los elementos que integran un tango, habría que sumar a la partitura los arreglos (con el particular estilo de cada conjunto), la manera de ejecutar, y aquí hay que tomar en cuenta que los intérpretes apelan a un conjunto de normas no escritas a través de las cuales consiguen obtener el "sabor" de cada composición. Troilo definía estos recursos musicales con sabor a tango como "yeites". Los yeites, usados tanto por instrumentistas como por cantores, son el "rubato"[277], modos de acentuar o arrastrar, inflexiones, matices y astucias musicales y vocales que dotan la ejecución con el particular sabor del tango argentino.

En los textos tangueros se corresponde cada sílaba con cada nota, por lo tanto, el cantor debe vocalizar todo el texto, cumpliendo con los espacios semánticos para que la historia relatada sea comprendida. El cantor de tangos ejecuta la discontinuidad textual en la continuidad musical, verdadera proeza que no puede realizar el cantor de formación "clásica" (como se ha visto en los ejemplos de Plácido Domingo, Tito Schippa, Beniamino Gigli y otros cantantes líricos cuando se aventuraron en el repertorio tanguero). Como señalamos en puntos anteriores, el cantor de tangos "dice" los tangos, pero también "dicen" los tangos los instrumentistas, y en ese "decir" conjugan texto, música, arreglos, "yeites" y público. Según Pelinski, cada versión de un tango sería una "lectura" específica de la obra; por lo tanto habría muchas lecturas posibles según quién interprete y en qué tiempo histórico se desarrolle la ejecución. Si bien hay muchos ejemplos de relecturas en algunos ámbitos musicales —Bach "jazzeado", Mozart modificado en ritmos y orquestación (Waldo de los Ríos), Bach electrónico, Mozart y Beethoven con instrumentos indoamericanos, melodías tomadas de distintas obras y reprocesadas como canciones populares, música de películas o jingles comerciales, etc.—, esta música en general respeta sus cánones orquestales e instrumentales. Pero en el ámbito del jazz y del tango, las relecturas son más comunes y se observa una continua evolución que adecua las obras constantemente con lenguajes más

acordes con los tiempos en que se van elaborando. Esta idea tiene una enorme riqueza y originalidad, puesto que el tango podría dejar de ser considerado por tantos como un museo de versiones (lecturas) consagradas y transformarse en una potencial cantera a disposición de quienes quisieran realizar nuevas lecturas capaces de dar respuestas a los diversos interrogantes que plantea la sociedad en cada momento de su desarrollo. De hecho, actualmente se realizan algunas relecturas del *corpus* tanguero heredado, pero en la mayoría de los casos se nota poca libertad en los planteos o, incluso, demasiado apego a las versiones tradicionales. Actualmente, el paradigma musical de toda la sociedad se ha fragmentado por la fuerza de los medios de comunicación, las presiones económicas, las modas internacionales, la globalización y, fundamentalmente, porque no existe un patrón musical único que dé respuesta a las necesidades de toda la comunidad. Pero sí sería deseable que hubiese más músicos argentinos que se animaran a buscar nuevas formas de "leer" las estructuras musicales que intervinieron en nuestra integración social.

CUARTA PARTE

LA DECADENCIA

Capítulo XVI

La depresión

1. El comienzo del fin

En el período que abarca desde los años cuarenta hasta la mitad de la década siguiente, las letras de los tangos atraviesan un proceso que se caracteriza por la expresión de manifestaciones de depresión y que concluye con la desaparición del tango como herramienta de adaptación. Resulta difícil comprender esta afirmación cuando durante este período surgen los poetas más importantes, los músicos más finos y las obras más bellas y elaboradas. Sin embargo, ambos procesos están relacionados, y no de modo ligero ni azarosamente, sino que uno es consecuencia del otro. En efecto, cuanto la gente menos necesita del tango como medio de expresión y de ayuda en su integración al medio, más esfuerzo hacen sus creadores para seguir captando su atención. La década de 1940, la "década de oro del tango", es el registro de ese fecundo contrapunto.

La depresión en el tango aparece cuando las funciones que cumplía comienzan a percibirse como superfluas: la gente ya no lo necesitaba. Buenos Aires dejaba de ser ese caldero colmado de seres diversos y aislados y comenzaba a manifestarse una mayor inclusión, que no representaba un rasero igualador, sino más bien parecía la culminación de un proceso de aceptación de las diferencias originadas en la diversidad de las distintas procedencias. Empezaban a escasear por las calles los gringos y el cocoliche, y la educación

pública, el barrio y el tango habían dado sus frutos integradores[278]. Los nativos de Buenos Aires pasaron de ser un tercio de la población en 1904 a casi las tres cuartas partes en 1947[279]. El tango comenzaba a hacerse innecesario porque ya había ayudado a cumplir el más importante logro social. Al ver cumplidos sus objetivos, pierde entonces su razón de ser.

Pero esto tiene un enorme lado positivo: el tango se libera de la obligación de "contar historias". Así, como ya no necesita fabricar constantes estructuras transmisoras de mitos para saciar las necesidades explicativas y afectivas de la gente, se liberan sus formas, la rima aparece menos regular y se vuelve interna al verso, y la música se sutiliza para acompañar estos cambios, los ritmos se vuelven menos marcados y, finalmente, se termina bailando menos y escuchando más. Lo que se pierde en historias se gana en climas, la metáfora se vuelve más audaz y adquiere un vuelo que la coloca junto a la mejor poesía argentina; lo que el tango pierde en función lo gana en expresión y en belleza. Los poetas, entonces, expresaban:

[...] trenzas del color del mate amargo
que endulzaron mi letargo gris...

H. Expósito, "Trenzas", 1944

Dolor de vieja arboleda,
canción de esquina...

H. Expósito, "Naranjo en flor", 1944

Fui como una lluvia de cenizas y fatigas
en las horas resignadas de tu vida...
Gota de vinagre derramada,
fatalmente derramada sobre todas tus heridas.

H. Manzi, "Fuimos", 1945

Tus ojos son oscuros como el olvido...

H. Manzi, "Malena", 1942

¿Dónde estaba Dios cuando te fuiste?
¿Dónde estaba el sol que no te vio?

E. S. Discépolo, "Canción desesperada", 1945

Tus ojos eran puertos que guardaban ausentes
su horizonte de sueños y un silencio de flor...

C. Castillo, "María", 1945

Este proceso, que desde el punto de vista funcional (al servicio de la integración) es un agónico declinar, desde la óptica formal resulta una vigorosa exposición de múltiples y originales voces. La referencia interna del texto será siempre lo perdido, la fugacidad del tiempo pasado, lo evanescente de la felicidad, la tristeza, la culpa, la depresión y, finalmente, la muerte; mientras que la formalidad del texto se volverá cada vez más expresiva en su belleza, logrando el encuentro de ambas líneas de desarrollo en la síntesis magistral de Cátulo Castillo:

[...] la vida es una herida absurda

C. Castillo, "La última curda", 1956

2. La definición

Ante la declinación de la potencia integradora del tango, las letras comienzan a manifestar un proceso depresivo que se acentúa a medida que se acerca la década del 50. Pero el fenómeno social que se observa es el inverso: nunca como antes el tango goza de tanto fervor del público. La gente concurre masivamente a los bailes, escucha tangos por la radio

y ve en el cine películas nacionales con música de tango; por otra parte coexisten muchas y muy buenas orquestas de tango, las radios más importantes cuentan con una orquesta típica estable, se realizan innumerables grabaciones discográficas[280] y se editan revistas con las letras de los tangos de moda. En síntesis, todo va marcando un *crescendo* que creemos culmina entre los años 48 y 50. Es posible que hasta aquí se haya llegado, en términos de masividad, merced al envión que el tango traía de las décadas anteriores, amparado en la inercia de la inserción social lograda, en la repetición de viejas obras de éxito probado y en la ejecución de tangos orquestales y bailables; pero poco a poco la nueva temática comenzó a ganar espacio en los textos y terminó imponiendo el proceso de alejamiento del sentimiento popular. Al respecto, existe un fenómeno significativo relacionado con la conducta de aquellos que concurrían a los bailes animados por orquestas importantes. Se ha señalado que la gente escuchaba a la orquesta y a sus cantores sin bailar. A la distancia podríamos afirmar que, como se interpreta tradicionalmente, esto podría considerarse como señal de interés y de admiración, pero también es necesario tomar en consideración que con esa actitud se comenzaba a retirar el cuerpo de esa relación y a poner el movimiento, la alegría y el ritmo en otro lado. Lo que en un momento pareció ser una señal de amor, en realidad terminó constituyéndose en la señal del comienzo del abandono.

Sin embargo, analizado desde el punto de vista de la creación de nuevos textos poéticos, el proceso depresivo comienza con anterioridad y podemos encontrar registros que lo evidencian en los albores de la década del 40. El tango pierde su función integradora y corroboramos que el conjunto de letras que se producen reacciona como un cuerpo único y comienza a expresar el dolor por esa pérdida. Son muy pocos los tangos que quedan afuera de esta corriente expresiva y resulta sorprendente semejante regularidad en un fenómeno tan variado y complejo.

Pero las respuestas a esta situación no están en el tango, ni tampoco en la gente, sino que surgen de la estructura interrelacionada que se formó entre tres instancias de disímil

condición: el tango, los creadores y el pueblo, destinatario final de las creaciones.

A través de sus creadores, el tango emerge del pueblo en el afán de encontrar ideas que los representen en sus necesidades afectivas, de arraigo, de asimilación e identificatorias. Cuando esas necesidades comienzan a verse satisfechas, el tango empieza a perder vigencia y la gente lo va dejando de lado. El proceso no resulta instantáneo ni de todos al mismo tiempo, sino que se va dando de manera escalonada y lenta, como todos los procesos de elaboración de las pérdidas en el nivel individual o los procesos históricos en lo social.

En ambos casos, en la gente y en los creadores, se desencadenan desarrollos que evidencian la situación: entre la gente, la desidentificación con la temática depresiva de esas letras y posteriormente el olvido, y entre los creadores, la angustia de enfrentarse al vaciamiento de sentido de su misión. Así se explica el clima de encierro y desesperanza que se va poniendo en evidencia de manera paulatina en los últimos años del período analizado. Se avecinaba el horror a la nada, y esa angustia se vería reflejada por los creadores en el tango mismo.

Existe una coincidencia que podría evidenciar el estado espiritual en que se encontraban los autores de tango de esa época. Salvando las distancias, nos hemos arriesgado a comparar la situación en que se encuentra el personaje de "Una canción" de Cátulo, con Mateo, personaje sartreano de *Los caminos de la libertad*[281]. Ambas escenas transcurren en un boliche, inmersos en alcohol, con una presencia femenina ambigua y con tangos como música de fondo; las dos reflejan a los personajes enfrentados a una situación a la que no le hallan salida. Pero tal vez lo esencial sea la posición emotiva en la que se encuentran: están anonadados por la vida, estragados por la angustia. El alcohol, presente en ambos relatos, no es un camino para ninguno de los personajes, pero en él se hunden. Mateo, en el vago intento de acercarse a una mujer más joven, se describe a sí mismo y a la situación:

> Soy un tipo reventado [...]. Tenía ganas de dar media vuelta y marcharse. Se aproximó sin embargo, porque no podía soportar ya la soledad [...]. Naturalmente, él sabía muy bien que estaba destrozado [...] contemplando con los ojos vacíos los restos de su destino [...]. Durante todo el tiempo que bebía se aferraba. ¿A qué? "A mi dignidad humana" [...] bebo, pero me niego a la embriaguez con todo mi cuerpo [...] no soy ningún sinvergüenza, pero esta noche, nada más que esta noche, que me dejen en paz con todo eso [sus responsabilidades], yo quiero olvidarlo [...]. Le hubiera gustado permanecer indefinidamente sentado en esa mesa [...] la vida de Mateo se deslizaba suavemente... ¿hacia qué? Hacia nada [en lo expuesto se alternan primera y tercera persona].

Mientras, Ivich (pretendida por Mateo) decía:

> Yo por mi parte quiero beber; me beberé toda la botella si ustedes no la quieren. [...] Creo que no he tomado bastante. Hay que alcanzar cierto estado y después uno se siente bien. [...] Volvió a tomar la copa de champán y la vació de un trago [...]. Ivich estaba medio ebria [...]. No importa —dijo Ivich—, estoy borracha.

El personaje de "Una canción" nos pinta el mismo paisaje desolado:

[...]
La dura desventura de los dos
nos lleva al mismo rumbo.
Siempre igual.
Y es loco vendaval
el viento de tu voz
que silba la tortura del final
[...]
Una canción
que me mate la tristeza,
que me duerma, que me aturda,
y en el frío de esta mesa
vos y yo, los dos en curda...

Los dos en curda
y en la pena sensiblera
que me da la borrachera
yo te pido, cariñito,
que me cantes como antes,
despacito, despacito,
tu canción, una vez más...

C. CASTILLO, "Una canción", 1953

Frente a las situaciones insostenibles de los personajes, y en un desmedido afán por escapar a la angustia que los corroe, intentan salidas patológicas: Mateo sale a través de un *acting-out*[282] destinado a Ivich, clavándose un cuchillo en una mano; el personaje de Cátulo trata de evadirse a través de un pedido obsesivo de repetición que retrase indefinidamente *la tortura del final* inevitable. Tal vez no se refieran, en los dos casos, a la muerte material, sino al enfrentamiento con la verdad del sentido de sus vidas.

Lo realmente llamativo del proceso dado en el tango es la concordancia de las manifestaciones que se expresan a través de sus letras y la variedad sintomática de la *depresión* como cuadro clínico. Comprendemos que la heterogeneidad de niveles dificulta una comparación rigurosa, pero nuestro fin no es lograr un diagnóstico clínico, sino ilustrar el desarrollo de un proceso social: el nacimiento de una corriente de la poesía popular y sus vicisitudes. Por otra parte, los síntomas depresivos no estaban en la gente sino que se expresaban en el tango: eran síntomas literarios o poéticos.

Para explicitar más claramente las coincidencias entre los síntomas de la depresión y las manifestaciones en las letras de los tangos, veamos primero dos formas diferentes con que las personas enfrentan la pérdida de un ser querido: *duelo* o *depresión*[283]. Ambas son manifestaciones caracterizadas por sentimientos de inutilidad, culpa, tristeza y desesperanza profundos, que acompañan la ausencia de ese ser o a una abstracción que lo represente (la patria, la libertad, un

ideal, etc.). La depresión tiene, a diferencia del duelo normal, la emergencia de autorreproches o autodenigraciones (el sujeto mismo se siente culpable por la pérdida del objeto de amor), y la peculiaridad de volverse en su revés: la *manía*, es decir, la exagerada expresión de sentimientos de júbilo y agitación (las adicciones son formas artificiales de introducirse en esos estados).

En el *duelo* el sujeto ha perdido un objeto de amor y por lo tanto el mundo se ha vuelto más pobre y vacío, él sabe lo que perdió y termina aceptando esa pérdida, hasta transformarla en olvido. En la *depresión* el sujeto sabe a quién perdió, pero no sabe lo que perdió. Se reprocha, se denigra y se culpabiliza por la pérdida del objeto amado. Los reproches que se dirige a sí mismo en realidad están dirigidos a otras personas que ama o ha amado. La persona amada en realidad ha sido una idealización (una elección de objeto narcisista), es decir, una instancia en su propio yo; al perderse esa persona (o su reemplazo: patria, libertad, ideal), la queja se realiza contra una parte de su yo. La depresión es una conformación patológica del duelo: lo que pierde el depresivo no es un objeto sino una parte de su yo, puesto que el objeto perdido no era otra cosa que amor narcisista engarzado en una imagen. Una parte de su yo reprocha a la otra por el amor perdido. Su yo se ha vuelto más pobre y vacío.

¿Cómo se relacionan estos conceptos con el proceso que vive el tango de "la década de oro"? Vimos en el capítulo XII que uno de los aspectos autorreferenciales existentes en las letras de los tangos era tomar al tango como un ideal a ser imitado. El tango funcionó como soporte identificatorio de las aspiraciones de integración, aceptación y ascenso social de la mayoría de los habitantes de Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX. Luego de la aparición de los primeros indicadores de la integración de la mayoría de la población, luego del surgimiento de "Cambalache" y el reconocimiento de la pérdida de los delirios de grandeza y la aceptación de la nueva patria, humilde y no tan distinta de la anterior, los "ideales" que el tango conservaba debían comenzar a desaparecer, por cumplimiento o por desactualiza-

ción: o porque ya se sentían parte de la nación, igual que todos sus habitantes, o porque renunciaban a las fantasías de sobrecompensación (nobles y ricos) de cumplimiento imposible. Desaparecieron los "ideales" que el tango encarnaba (probablemente se estuvieran gestando los reemplazos con el surgimiento de otros). En el tango no comenzaba un proceso de *duelo* —porque no moría nadie real—, sino un proceso *depresivo*, porque se perdían los ideales que durante tanto tiempo habían funcionado como sostén.

Pero si lo que se caía era una instancia ideal, habría que señalar que el soporte de esos ideales era la estructura paterna que el tango había constituido como función a partir de las autorreferencias. La tristeza imperante también tenía su origen entonces en la pérdida de esa importante función protectora y normativa. Junto al tango también moría la función paterna fundadora que había permitido la constitución de una cultura con perfiles distintivos. Ante tal situación, a los creadores, representantes de esa función frente al pueblo, sólo les quedaba el enfrentamiento con la instancia final, amo absoluto, la muerte (simbólica), y presentar el balance de su vida y sus obras. Si se leen con atención los tangos "Cafetín de Buenos Aires" de Discépolo (1948), "Che, bandoneón" y "Discepolín" de Manzi (1950 y 1951 respectivamente), "Una canción" y "La última curda" de Cátulo Castillo (1953 y 1956 respectivamente), "Afiches" y "Maquillaje" de Homero Expósito (1956), se percibe con claridad la actitud con que estos poetas encararon la instancia final: dentro de un contexto caracterizado como una confesión, se enfrentan a la verdad con la ayuda de la amistad y el alcohol, apegados a un constante compromiso con los ideales del tango.

Las manifestaciones de la depresión se expresaron sólo en el tango, porque allí se pusieron en evidencia los signos del proceso de integración: el triunfo de ésta derivó en la muerte del tango. Es decir, toda la tristeza que se manifestaba en el tango era la contracara de los niveles de conformidad del pueblo frente a la estabilidad social conseguida. Es como si se hubiera abierto un abismo entre el mundo y el tango: cuanto más integrada aparecía la sociedad, más ex-

presaba el tango su dolor frente al proceso de su propia desaparición. Al mismo tiempo, la gente se separaba del tango como si ya no quisiera saber nada de aquello que había contribuido a su origen como ciudadanos integrados a una nacionalidad o a una clase social, pero por sobre todo, integrados a un lugar. Manzi, en uno de sus últimos poemas dedicado a Discépolo, describe estos dos mundos:

La pista se ha poblado al ruido de la orquesta
se abrazan bajo el foco muñecos de aserrín...
"¿No ves que están bailando?...
¿No ves que están de fiesta?
Vamos, que todo duele, viejo Discepolín..."

H. MANZI, "Discepolín", 1951

"Los otros", la realidad, la gente común baila o está de fiesta; ellos, el mundo del tango, están en otra parte, están en el lugar del dolor, en la zona del mundo que desaparece. La orquesta que está de "aquel" lado no hace música sino "ruido".

Las letras de los tangos de esa época marcan el surgimiento de todos los rasgos de la fenomenología de la depresión: los sentimientos de tristeza y desesperanza profundos, la culpa, las referencias a lo perdido, a suicidios y muertes. También surgen tangos autorreferenciales, que hablan del tango mismo como una forma narcisista de aludir a lo perdido; se crean asimismo tangos donde se hace una sobrevaloración de las imágenes femeninas como otra manera de la idealización y, por último, emergen tangos maníacos que aluden a las adicciones. Manía y adicción, en definitiva, son una forma de negar lo perdido o de negar el proceso depresivo en el que se encontraban.

Simplemente, y a modo de sistematización de los temas que se escriben en estos años, podríamos señalar los siguientes agrupamientos:

- Menciones a la desesperanza y a la soledad.
- Referencias a las adicciones: cigarrillos, alcohol, drogas.
- A suicidios o muertes.
- Expresión de hondos sentimientos de culpabilidad.
- Alusiones a lo perdido, fundamentalmente del tiempo, amores y situaciones.
- Tangos autorreferenciales, es decir, que hablan del tango como una forma narcisista de aludir sin salir de sí mismos.
- Amores a mujeres en donde se hace una sobrevaloración de lo femenino: heroínas hiperrománticas perdidas en el tiempo para siempre. En realidad, las imágenes femeninas aludidas sólo están "recubriendo" el ideal perdido del tango.
- Por último, los tangos "maníacos", aquellos que tratan de marcar excesivamente el ritmo, el buen humor y el costado más liviano del vivir, pero que al estar tan en contra de la corriente, tan lejos de los verdaderos sentimientos de lo que el tango venía procesando, terminan exagerando los rasgos hasta hacerlos caricaturescos y burdos. Logran grandes y efímeros éxitos.

También hay tangos que podrían ser incluidos en varias categorías al mismo tiempo. No vamos a analizarlos a todos, aunque en realidad y fuera del último grupo (los tangos "maníacos"), la mayoría de las composiciones de este período son de una belleza extraordinaria y de una complejidad y sutileza que merecerían un estudio más extenso.

Capítulo XVII

Las manifestaciones de la depresión

1. Las adicciones

Las adicciones encuentran un lugar destacado en la letrística tanguera. Por ejemplo, existen referencias a la cocaína en algunos de los tangos de la primera época, y si bien creemos que las menciones no son de fácil comprensión y que el uso de las drogas no era generalizado en la población, tampoco aparecen especialmente ocultas:

y una noche de champán y de cocó[284]

J. GONZÁLEZ CASTILLO, "Griseta", 1924

no se conocía coca ni morfina

M. ROMERO, "Tiempos viejos", 1926

y por raro snobismo tomás prissé[285]

E. CADÍCAMO, "¡Che papusa, oí!", 1927

curdelas de grapa y locas de pris[286]

C. FLORES, "Corrientes y Esmeralda", 1933

El cigarrillo es mencionado con frecuencia, pero salvo en un par de canciones, su alusión es totalmente incidental; en algunos casos su resto, el "pucho", es utilizado como símbolo de desvalorización o de residuo insignificante. El alcohol, en cambio, suele aparecer con mucha mayor frecuencia y, en el curso de la historia del tango anterior a la década del cuarenta, emerge como paliativo para el dolor o como refugio frente a las penas de amor ("La copa del olvido", "Esta noche me emborracho", "Sentimiento gaucho", "Tomo y obligo" y otros). Asimismo, durante el "ciclo de la depresión" el alcohol adquiere un valor mucho más notorio, ya que pasa de ser una figura secundaria utilizable en coyunturas dolorosas de los protagonistas, a ser una figura protagónica que juega diferentes roles dramáticos, según de qué autor se trate. En Cadícamo, Cátulo Castillo y Homero Manzi veremos tres concepciones diferentes en la utilización dramática del alcohol.

En "Los mareados" (1942) de Cadícamo, llamado originalmente "Los dopados", el personaje habla en plural y dice: "el alcohol nos ha embriagado". Sin embargo, él conserva cierta lucidez como para verla a ella, con pena, "rara, como encendida" y con "sus ojos con un eléctrico ardor", descripción que ciertamente se ajusta más al efecto de la droga que al del alcohol. Él plantea la separación y ella se desenfrena sumando el alcohol a su estado. El tango dice estar describiendo una situación de desorden y confusión entre ambos, aunque en realidad sólo hay un abandono: él la deja, siente pena, pero lo decide fríamente ("hoy vas a entrar en mi pasado") y trata de consolarla ("¡Qué grande ha sido nuestro amor!"), en tanto ella trata de ocultar la pena tras la mascarada de la alegría, al tiempo que ambos usan el alcohol para ayudarse en la mentira. El alcohol aparece en este tango para encubrir la falsedad de los sentimientos.

En "Una canción" (1953), de Cátulo Castillo, el alcohol surge desde el primer verso ("La copa del alcohol hasta el final") y recorre todo el tango (como "olor a ron tu bata de percal", "vos y yo, los dos en curda", "la pena sensiblera que me da la borrachera" y "un poco más de ron"). Sin embargo,

no es lo esencial para el relato, sino que lo importante radica en esa lábil relación que se establece entre dos almas desventuradas; la pena sensiblera y la tristeza de él y la voz gangosa de metal de ella. Allí, en ese punto de unión, el personaje intenta que se repita hasta el infinito la canción del título, con el vano afán de detener el paso del tiempo y calmar la angustia:

[...] yo te pido, cariñito,
que me cantes como antes,
despacito, despacito,
tu canción, una vez más...

La tercera forma de inclusión del alcohol se manifiesta en "Che, bandoneón" (1950), de Homero Manzi (véase el capítulo XII). Remarcaremos el lugar diferente que ocupa el alcohol en comparación con los otros tangos.

Éste es el diálogo del poeta con la muerte, y el alcohol lo ayuda en semejante enfrentamiento para dos actos esenciales (y finales) de su vida: afrontar la verdad ("y puedo confesarte la verdad, /copa a copa, pena a pena, tango a tango") y obligarse a reconocer el momento de su muerte o captar el instante preciso en que su alma se separa de su cuerpo, es decir, saber si su alma está en posición adelantada en relación con su cuerpo (en orsai):

Y el trago de licor que obliga a recordar
si el alma está en orsai,
che bandoneón

Este tango no es retórico; efectivamente, el autor se está enfrentando a la muerte y la dimensión de su poesía trasunta esa lucha palmo a palmo, elaborada en una hermosa metáfora. El licor, que es una ayuda, está al servicio de develar la verdad y de la obligación de asumir una posición ética y valerosa.

A través de tres obras hemos señalado otras tantas posiciones diferentes frente al alcohol: en "Los mareados" sirve para ocultar la verdad, en "Che, bandoneón" ayuda a deve-

larla y a enfrentarla, y en "Una canción" es indiferente a la dramática del tango y de la historia contada, pero oficia de telón de fondo sobre el que se mueven los personajes y pinta el clima de desesperanza que reina en sus almas.

El alcohol interviene de tres maneras distintas; pero independientemente del papel dramático que juegue en las historias, su sola presencia, tan masiva, es el seguro indicador de un derrumbe depresivo. Mientras que el proceso general va indicando la pérdida de representatividad del tango entre el público, el alcohol aparece como el salvavidas del que se aferran los personajes del tango frente a la decadencia. A medida que disminuye en la gente la necesidad de apoyarse en esta herramienta de integración, se registra en el tango una mayor inmersión en el clima de desolación y un desesperado intento de evadir la situación a través de la euforia alcohólica.

2. Referencias a lo perdido

Este tema representa el corazón del tango. Hemos señalado que el tango es el resultado de un gigantesco esfuerzo colectivo por lograr la inserción en una nueva geografía física y humana. También que en muy pocos casos surgen referencias concretas a los diferentes lugares de origen de los llegados a Buenos Aires, y como si el esfuerzo demandado para la instalación hubiera provocado ese olvido. Sin embargo, y a pesar del éxito del acomodamiento en la mayoría de los casos, surge de manera subrepticia y deslizándose a través de todos los temas la enorme sobrevaloración de lo perdido. La herramienta de elaboración que significó el tango en el proceso de adaptación no hubiese podido actuar eficazmente sin dar respuesta al sentimiento de añoranza con que todos cargaban. Este tema se desenvuelve en la letrística tanguera desde sus comienzos y hasta nuestros días en la figura estilística del *ubi sunt*[287], fórmula con presencia en las letras castellanas desde los siglos XIV y XV, brillando especialmente en las *Coplas* de Jorge Manrique[288]. Podría afirmar-

se que en las preguntas por lo perdido en el tango, amores, barrios, tiempos, late todo aquello que fue abandonado en busca de nuevos horizontes. La nostalgia gringa, provinciana y aun porteña pudo expresarse en el ancho caudal que el tango, generosamente, ponía a su alcance, tratando de mitigar todo el dolor del desarraigo. Más allá de las preguntas concretas, existe una diversidad de formas de aludir al paso del tiempo. Pierina Moreau[289] analiza alguna de las figuras interrogativas con que el tango añora lo perdido.

Ya en 1920, Samuel Linnig se preguntaba junto a su heroína:

Te acordás Milonguita, vos eras...

Aquí expresa claramente que aquello que era, no importa qué, ya no es más, y con esta simple frase se adentra en una de las grandes preocupaciones humanas: el carácter efímero de las cosas, la poca materialidad de lo presente y la percepción idealizada y perfecta del pasado. Se dota a éste de mayor consistencia que al presente, el pasado es el lugar de residencia de toda felicidad posible. Según Jaime Rest[290]: "Las palabras se convierten en medida de la fugacidad que de día en día va estrechando nuestro horizonte y ensanchando nuestros recuerdos". Linnig, tras ese primer verso, inscribe una parábola perfecta.

Antes:

vos eras
la pebeta más linda 'e Chiclana,
la pollera cortona y las trenzas
y en las trenzas un beso de sol.
Y en aquellas noches de verano,
¿qué soñaba tu almita, mujer,
al oír en la esquina algún tango
chamuyarte bajito de amor?...

Y ahora:

Cuando sales a la madrugada,
Milonguita de aquel cabaret,
Toda tu alma temblando de frío
Dice: ¡Ay, si pudiera querer!...
Y entre el humo y el último tango
pa'l cotorro te saca un bacán...
¡Ay, qué sola, Estercita, te sientes!...
Si llorás... ¡dicen que es el champán!...

Es una oposición que marca un antes tan completo e idealizado y un hoy tan imperfecto que es casi un modelo: antes había sueños, ahora sólo una realidad deplorable; antes había palabras de amor, ahora "la sacan" para el cotorro en silencio; antes había sol, ahora humo; antes había noches de verano, ahora madrugadas en las que tiembla de frío; antes era admirada por todos en una calle de barrio, ahora está sola, llora y la menosprecian en un cabaret; es decir, antes era "todo" y ahora es "nada", y ni siquiera le queda la capacidad de desear.

Pocos años después Benjamín Tagle Lara, en "Puente Alsina" (1926), plantea también este recurso estilístico:

¿Dónde está mi barrio, mi cuna querida?
¿Dónde la guarida, refugio de ayer?

Al preguntar por el barrio perdido lo asocia a "cuna" y "refugio", una manera de preguntar por sus padres y por su hogar, también ausentes.

Tal vez uno de los usos más conocidos del *ubi sunt* lo encontramos en el tango "Tiempos viejos" de Manuel Romero, también de 1926:

¿Te acordás, hermano? ¡Qué tiempos aquellos!
[...]
¿Dónde están los muchachos de entonces?
Barra antigua de ayer, ¿dónde están?
[...]
¿Te acordás, hermano, la rubia Mireya?

[...]
¿Te acordás, hermano, lo linda que era?

También Alfredo Le Pera en "Recuerdo malevo" se pregunta por el tiempo pasado:

Tiempo viejo,
caravana fugitiva,
¿dónde estás?

Lo mismo que Cadícamo en "El cantor de Buenos Aires", del año 1936:

Dónde estarán los puntos del boliche aquel...
en el que yo cantaba mi primera canción...
[...]
Dónde estarán Traverso, el Cordobés y el Noy,
el Pardo Augusto, Flores y el Morocho Aldao...
[...]
Adiós glicinas, emparrados y malvones...
Todo, todo ya se fue...

Pero donde lo perdido adquiere categoría de paradigma es con los poetas del período que llamamos "la depresión", especialmente con el trío formado por Manzi, Expósito y Cátulo Castillo. Ellos elaboraron esta figura de manera insuperable.

Homero Expósito se pregunta en "Trenzas" por el destino de un amor:

¿Adónde fue tu amor de flor silvestre?
¿Adónde, adónde fue después de amarte?

Y en "Yuyo verde" todo el tango es una referencia al amor perdido, evanescente, irrecuperable por el cual sólo queda llorar. El poeta formula la pregunta esencial por la existencia de lo pasado e insiste en ella tratando de multiplicar su fuerza:

¿Dónde estás... dónde estás...
adónde te has ido?

y expone la enormidad de las cosas perdidas:

Dónde están las plumas de mi nido
la emoción de haber vivido
y aquel cariño...

Desde el principio el tango se instala en el pasado y a través de la lejanía del tiempo verbal y de la certeza de la inutilidad de aquellos sueños, refuerza el carácter melancólico al describir como perdidos hasta los mismos sujetos de la acción:

Callejón... callejón...
lejano... lejano...
íbamos perdidos de la mano
bajo un cielo de verano
soñando en vano...

La escena, pintada con certeros brochazos impresionistas, *cielo de verano, el farol, el portón* y *el tango,* es simple, pero resulta el encuadre esencial para resaltar ese amor lejano, definido como vulnerable e ilusorio; amor metaforizado en el título aludiendo a algo humilde y silvestre, pero en la medida en que fundamenta la certeza de su existencia, también lo hace con la de la felicidad, y al contrastarlo con su ausencia actual agranda el desconsuelo hasta el límite del llanto y de la culpa irremediables:

Déjame que llore y te recuerde
—trenzas que me anudan al portón—
de tu país ya no se vuelve
ni con el yuyo verde
del perdón...

También, Expósito —en "Naranjo en flor"— instala ya desde la primera palabra el tiempo de la acción y el destino de aquel amor:

Era más blanda que el agua...

y el destino de todo lo que lo rodeaba:

Y en esa calle de estío,
calle perdida,
dejó un pedazo de vida
y se marchó.
[...]
Perfume de naranjo en flor,
promesas vanas de un amor,
que se escaparon con el viento

Pero es tan fuerte el apego del poeta al amor perdido que, identificado a él, intenta también quedarse en el pasado, procurando evitar el paso del tiempo:

Después... ¿qué importa del después?...
Toda mi vida es el ayer
que me detiene en el pasado

Pero quebrar las leyes humanas implica pagar precios muy altos. Lo permitido a los seres humanos es sólo el lamento por el paso del tiempo, no es dable transgredir el curso de la historia ni el sentido de la vida, so pena de sufrir graves consecuencias:

Eterna y vieja juventud
que me ha dejado acobardado,
como un pájaro sin luz...

Es decir, ciego, como Edipo, que también quebrantó leyes humanas de cumplimiento universal.

Por otra parte, Cátulo también se instala con "Tinta roja", de 1941, en esta figura de la búsqueda de lo perdido con unas rotundas preguntas, violentas y acusatorias. Invierte el mecanismo de Expósito que cargaba con las culpas y la busca en otros:

¿Dónde estará mi arrabal?...
¿Quién se robó mi niñez?...
¿En qué rincón, luna mía,
volcás como entonces
tu clara alegría?

Cátulo se rebela ante la pérdida, pero eso no hace menos dolorosa la expresión ante lo perdido ni desvaloriza aquello que ya no está. Digamos que el "tono" de lo dicho no disminuye la emotividad por la ausencia de las cosas.

Homero Manzi también expresa en "Sur" (1948) la referencia a lo perdido, pero al hacerlo inaugura un estilo, diferente a la culpa de Expósito y a la bronca de Cátulo, que puede caracterizarse como la aceptación mansa y sencilla de lo irremediable. El poeta se comporta casi como un cronista de todo aquello que ya no está. En su tango no hay desbordes sentimentales personales, sino que se incluye en la introducción sólo con breves referencias despojadas y austeras:

[...]
tu melena de novia en el recuerdo
y tu nombre flotando en el adiós...
[...]
y un perfume de yuyos y de alfalfa
que me llena de nuevo el corazón

Luego de describir el barrio en todas sus dimensiones, desde lo más grande ("todo el cielo") hasta lo más pequeño ("una luz de almacén"), desde lo más concreto ("la esquina del herrero, barro y pampa") hasta lo más etéreo ("un perfume de yuyos y de alfalfa"), comienza a señalar lo perdido de

manera tan irremediable que logra evocar un terrible sentimiento de desolación:

Ya nunca me verás como me vieras,
recostado en la vidriera
y esperándote.
Ya nunca alumbraré con las estrellas
nuestra marcha sin querellas
por las noches de Pompeya.
Las calles y las lunas suburbanas
y mi amor en tu ventana
todo ha muerto, ya lo sé

Tal vez, la certeza de la desaparición de lo amado y la resignación frente a esa situación es lo que proporciona a "Sur" esa enorme dimensión de tristeza que se presenta sin el menor resquicio de esperanza; no ofrece la menor duda de que sólo queda *"pesadumbre de barrios que han cambiado y amargura del sueño que murió"*. Y tanto el barrio cambiado como el sueño muerto se potencian para evocar una pérdida esencial.

Otra manera de mentar lo que no está es la que utiliza Horacio Sanguinetti en "Nada", tango de 1944. En el imaginario retorno a los lugares amados, el poeta metaforiza el amor perdido a través de los indicadores de su ausencia, y en una antítesis tácita intenta expresar que lo perdido es en realidad, "todo". El primer indicador es lo dicho por otros, donde se manifiesta una triple afirmación de la ausencia:

He llegado hasta tu casa...
¡yo no sé cómo he podido!
Si me han dicho que no estás,
que ya nunca volverás...
Si me han dicho que te has ido...

Luego, el personaje se atreve a confirmar lo que le han dicho:

¡Qué silencio hay en tu puerta!

Pero frente a las comprobaciones de la ausencia trata de proteger su corazón de tanto dolor:

Al llegar hasta el umbral
un candado de dolor
me detuvo el corazón

Comienzan a aparecer indicadores que no sólo señalan la ausencia del objeto amado, sino también el abandono, el deterioro y la falta de vida en que quedaron las cosas que en otro tiempo rodearon a la persona amada:

Nada, nada queda en tu casa natal...
sólo telarañas que teje el yuyal.
El rosal tampoco existe
y es seguro que se ha muerto al irte tú.
¡Todo es una cruz!
Nada, nada más que tristeza y quietud.
Nadie que me diga si vives aún...

Por último, aparece un tema común a este período: la culpa; él se hace responsable por la pérdida sufrida:

Dónde estás... para decirte
que hoy he vuelto arrepentido
a buscar tu amor

En algunos casos, la culpa se presenta como un intento de atenuar los efectos de la pérdida, como si mágicamente el arrepentimiento lograra borrar los efectos del paso del tiempo y pudiera alcanzarse, finalmente, la felicidad.

3. La culpa

En la depresión, a diferencia del duelo normal frente a la pérdida del objeto amado —que en este caso funcionaba a la manera de ideal—, el sujeto comienza un proceso de remordimientos, autorreproches y autodenigraciones. A medida que el sujeto se hunde en autoacusaciones, el objeto perdido se carga de valor, y cuanto más vale lo perdido, menos vale él:

Y yo voy como un descarte,
siempre solo,
siempre aparte,
recordándote,
[...]
y humillando este tormento
todavía pasa el viento
empujándome...

E. CADÍCAMO, "Garúa", 1943

Remordimiento de saber
que por mi culpa nunca
vida... nunca te veré

J. M. CONTURSI, "En esta tarde gris", 1941

Yo no sé
si tu voz es la flor de una pena;
sólo sé que al rumor de tus tangos, Malena,
te siento más buena,
más buena que yo

H. MANZI, "Malena", 1942

Y con mis besos te aturdí
sin importarme que eras buena

J. M. Contursi, "Gricel", 1942

Tu voz surgió de las sombras
como un lejano reproche...
[...]
Están mis ojos cerrados
por el terror del silencio,
mi corazón desgarrado
porque no me he perdonado
todo el mal que te causé

J. M. Contursi, "Tabaco", 1943

Sólo serás la voz que me haga recordar
que en un instante atroz te hice llorar.
[...]
y tu ausencia que se alarga
tiene gusto a fruta amarga
a castigo y soledad...

H. Manzi, "Fruta amarga", 1944

Fui como una lluvia de cenizas y fatigas
en las horas resignadas de tu vida...
[...]
¿No ves?, es mejor que mi dolor quede tirado
con tu amor librado de mi amor final.
¡Vete!... ¿no comprendes que te estoy salvando?

H. Manzi, "Fuimos", 1945

¿Dónde estarás viejo amor?...
¿Dónde estarás corazón?...
Me arrepiento por el mal que te he causado,
soy culpable de tus penas.
Reconozco que eras buena...

R. Lambertucci, "La canción más triste", 1947

Finalmente, hay alguien que desearía asumir la culpa por todos:

Y apareces tú
vendiendo el último jirón de juventud
—cargándome otra vez la cruz—
Cruel en el cartel te ríes, corazón,
—¡Dan ganas de balearse en un rincón!—
[...]
Yo te di un hogar... ¡fue culpa del amor!
—¡Dan ganas de balearse en un rincón!—

H. Expósito, "Afiches", 1956

Los poetas asumen la culpa, el arrepentimiento y el autorreproche hasta llegar al lugar de la expiación por excelencia (Cristo). Pero también comienza a surgir aquí una imagen femenina evocada de manera siniestra:

Vendiendo el último jirón de juventud
[...]
como un desnudo de vidriera...

H. Expósito, "Afiches", 1956

Junto al proceso de asunción de culpas ensalzando un ideal femenino perdido comienza también a evidenciarse un proceso de "desrealización" de la imagen femenina. Esta posición deja en claro que no se trataba de un amor de mujer aquello que los poetas daban por perdido, sino que esto era la circunstancia desencadenante, en tanto la verdadera pér-

dida que sustentaba el sentimiento era el ideal del tango. Encontramos algunos de esos indicios en "Ninguna", de Homero Manzi (1942):

Esta puerta se abrió para tu paso,
este piano tembló con tu canción,
esta mesa, este espejo y estos cuadros
guardan ecos del eco de tu voz.
Es tan triste vivir entre recuerdos...
Cansa tanto escuchar ese rumor
de la lluvia sutil que llora el tiempo
sobre aquello que quiso el corazón...

Manzi pinta con extrema sutileza la presencia y al mismo tiempo la ausencia femenina. Pero también nos revela la poca "carnalidad" de mujer que ronda por esos objetos. Lo que queda es sólo un "eco del eco" y, en realidad, lo que él escucha y lo cansa es el rumor de la lluvia del tiempo sobre el amor perdido, no los recuerdos del amor mismo. Cuando enuncia rasgos concretos dice:

No habrá ninguna igual. No habrá ninguna.
Ninguna con tu piel ni con tu voz.
Tu piel, magnolia que mojó la luna.
Tu voz, murmullo que entibió el amor.
No habrá ninguna igual,
todas murieron
en el momento que dijiste adiós...

Tu piel... tu voz..., es tan genérico que habla de todas las mujeres del universo; no particulariza ni aporta datos para imaginar a una persona concreta. Pero decir todas es decir ninguna, que es lo que verdaderamente expresa Manzi.

La belleza del poema encubre la ausencia total de mujer que enuncia, pues ni la que se fue, ni ninguna otra, podría resistir la comparación con la ausencia anunciada. En efecto, todas murieron (no existen); pero además el poema lo dice claramente: "ninguna", no dice "ninguna otra".

El poeta aclara finalmente la materia de sus sentimientos:

Es la triste ceniza del recuerdo.
nada más que ceniza, nada más...

La sobrevaloración de lo femenino ("No habrá ninguna igual, todas murieron") está en concordancia con la elevación del objeto perdido a la categoría de ideal. En esta línea, también existen otros ejemplos de dicha sobrevaloración:

Hoy me hablaron de rodar
y yo dije a las alturas:
Margo siempre fue más pura
que la luna sobre el mar

H. Expósito, "Margo", 1945

Malena canta el tango como ninguna

H. Manzi, "Malena", 1942

En los ejemplos anteriores vimos emerger la culpa por la pérdida y, como un doble efecto, la autodenigración de sí y la sobrevaloración del objeto ideal perdido. Este objeto ideal sobrevalorado está recubierto por una imagen de mujer: ha resultado más fácil hablar del amor perdido de una mujer que reconocer el verdadero proceso de pérdida en que se hallaban. Éste es un proceso equivalente al de los años 20, cuando fue más fácil registrar la "juida" de las milonguitas hacia la mala vida que reconocer el escándalo que producía el cambio de posición de la mujer en relación con los hombres y la asunción de su propio deseo. En ambos extremos del proceso, tanto las milonguitas de los años 20 como las heroínas hiperrománticas de la década del 40 son sólo imágenes al servicio de la mirada de los hombres. El tango es una mirada masculina que al hablar de las mujeres las convierte en soporte proyectivo de sus angustias. A principios

del siglo XX, el escándalo de Milonguita ilustra el dolor de los hombres frente al cambio de posición de las mujeres en la sociedad, y en la década de 1950 recubre su tristeza frente a la pérdida del ideal.

Existe otra vertiente que sobrecarga de culpas al sujeto. En efecto, la caída de los ideales del tango también incluyó la caída de la figura paterna inscripta en la función estructurante, ya que la sociedad deja de necesitar padres para crecer. El destronamiento paterno que realiza todo sujeto varón para convertirse él mismo en padre lleva implícito profundos sentimientos de amor y odio. Freud introdujo un relato mitológico[291] con el afán de explicar este proceso. Dentro del esquema elaborado por este pensador existe un parricidio simbólico: el sujeto mata a su padre para acceder a su lugar. Este crimen, aunque inexistente en la realidad, deja su secuela de culpa y deuda eterna. Culpa pues aunque no haya participado en la muerte del padre siempre queda la sospecha de haberla deseado; y deuda, porque se le debe la posición en la vida.

4. La muerte

En el capítulo XIII ("Los valores en el tango") se han mencionado las distintas formas en que la muerte aparece en las letras de tango. Las alusiones surgidas en medio del proceso depresivo son, en su mayor parte, referidas al sinsentido de la vida y la falta de objeto de la existencia, coincidentes con el derrumbe melancólico de este proceso. Pero las menciones no surgen de manera imprevista; ya habían comenzado a manifestarse claramente en el año 1951 como un homenaje a la muerte. La desaparición de Manzi y de Discépolo en ese año motivó homenajes para ambos. Cátulo Castillo escribe un tango dedicado a Manzi, y éste ya había escrito anteriormente un tango a Discépolo que sonaba como una oración fúnebre, aunque aún vivía:

Sobre el mármol helado, migas de medialuna
y una mujer absurda que come en un rincón;
tu musa está sangrando y ella se desayuna:
el alba no perdona, no tiene corazón.
Al fin, ¿quién es culpable de la vida grotesca
y del alma manchada con sangre de carmín?
Mejor es que salgamos antes de que amanezca,
antes de que lloremos, viejo Discepolín...

H. Manzi, "Discepolín", 1951

Se ven claramente prefigurados los temas que comenzarán a exteriorizarse en años posteriores: la división entre el mundo y el tango, la falta de sentido y lo absurdo de crear para quien no recibe lo creado, lo irremediable e ineluctable de la situación y el mar de tristeza en el que se van hundiendo los poetas.

5. Los tangos "maníacos"

La manía, forma exacerbada de expresar la alegría (o más bien la excitación), es en realidad una manera de negar la depresión y una forma de confirmar la bipolaridad de la estructura. Durante este período surge un grupo de tangos que transita la veta más ligera, rítmica y vocinglera del vivir. Algunos, con letras de dudosa comicidad —"Cipriano" (1942), "El tarta" (1943), "Sepeñoporipitapa" y "Bolero" (ambos de 1947)— o con versos petulantes, como "Bien pulenta" (1950) y "Pa' que sepan cómo soy" (1951). Otros presentan críticas a personajes, como "Buzón" (1945) y "Amarroto" (1951). En todos los casos, los textos son decididamente superficiales.

Esta línea expresiva estuvo asentada en intérpretes más que en autores. Juan D'Arienzo y Alberto Castillo, director de orquesta uno y cantor el otro, resultan los exponentes más notorios e introducen mayor ritmo, humor y ligereza en el género. Este movimiento se produce en contra de todo el

conjunto temático del tango y, en el intento de crecer e individualizarse, exagera sus rasgos distintivos hasta convertirse en una caricatura de trazos burdos.

En este camino de la exacerbación del ritmo y del humor, se llegó a apelar a elementos extratangueros con la intención de mantener la atracción del público: Castillo introduce el candombe y la comparsa de negros candomberos con nuevas canciones para elevar la potencia rítmica. Poco después, instala su último gran éxito: la marcha (ni siquiera tango) "Por cuatro días locos". Esta canción viene a aclarar la íntima relación de este brote maníaco con el proceso depresivo general que vivía el tango:

Por cuatro día locos que vamos a vivir
por cuatro días locos te tenés que divertir

D. CAMACHO Y F. D. BENAVÍDEZ,
"Por cuatro días locos", 1953

El tema puede ser entendido, por una parte, como un desafío a la muerte, y por otra, como la necesidad de divertirse de prepo, a cualquier precio; precisamente, las características de la manía, es decir, querer negar la depresión. La canción propone gozar de cualquier manera porque la muerte tiene ya un plazo determinado, y el tiempo de vida que queda (¿al tango?) es casi despreciable: "cuatro días locos".

Tal vez éste haya sido el último suceso masivo de Alberto Castillo, quien entró luego en un largo período de silencio del que salió cuarenta años después de la mano de un conjunto rockero, Los Auténticos Decadentes, con quienes interpretó uno de sus éxitos de antaño (un candombe).

6. La desesperanza

Lastima, bandoneón,
mi corazón,
tu ronca maldición maleva...
Tu lágrima de ron me lleva
hasta el hondo bajo fondo
donde el barro se subleva.
Ya sé, no me digás. ¡Tenés razón!
La vida es una herida absurda,
y es todo, todo, tan fugaz,
que es una curda, ¡nada más!
mi confesión...

Contame tu condena,
decime tu fracaso.
¿No ves la pena
que me ha herido?
Y hablame simplemente
de aquel amor ausente
tras un retazo del olvido.
¡Ya sé que me hace daño!
¡Yo sé que te lastimo
llorando mi sermón de vino!
Pero es el viejo amor
que tiembla bandoneón
y busca en el licor que aturda
la curda que al final termine la función,
corriéndole un telón al corazón

Un poco de recuerdo y sinsabor
gotea tu rezongo lerdo.
Marea tu licor y arrea
la tropilla de la zurda
al volcar la última curda.
Cerrame el ventanal
que quema el sol
su lento caracol de sueño.

¿No ves que vengo de un país
que está de olvido, siempre gris,
tras el alcohol?

C. Castillo, "La última curda", 1956

En ningún lado dice que el amor perdido sea el de una mujer. Creemos que es el del ideal perdido y que el fin que presiente no es el de su vida personal, sino el fin anunciado del tango como función integradora, como lugar simbólico de la sociedad y su participación como sujeto en dicho proceso.

Ya en el título nos adelanta que aquí se acaba una historia: "la última"[292]. Este tango es una confesión final. Confesión porque también viene a cerrar el circuito de la culpa. El autor se coloca en un punto sin retorno y confronta su vida con el tango en las explicaciones más íntimas, descarnadas y dolorosas. Al igual que Manzi, también dialoga con el bandoneón que aquí no es la muerte en términos absolutos, sino el representante de la muerte del tango, es decir, su fracaso:

Contame tu condena
decime tu fracaso

El autor señala la situación en que se encuentra por el mismo motivo:

¿No ves la pena
que me ha herido?

La primera parte del tango es una invocación al pasado:

Lastima, bandoneón,
mi corazón,
tu ronca maldición maleva...
Tu lágrima de ron me lleva
hasta el hondo bajo fondo
donde el barro se subleva

Ese pasado del tango, malevo, de bajos fondos y barro, es la parábola que cierra el circuito vital del tango: desde el final hasta el principio, desde el último tango hasta el bajo fondo y el barro original de donde surgió. También es el lugar donde sobreviven los recuerdos que todavía se sublevan, se niegan a morir y aún lastiman, como si quedara en el poeta un resto pasional que se niega a desaparecer y produce dolor. Estos recuerdos dolorosos dialogan con el bandoneón y ya sólo producen daño:

Un poco de recuerdo y sinsabor
[...]
¡Ya sé que me hace daño!
¡Yo sé que te lastimo!

Y finalmente augura para ambos la desaparición:

termine la función,
corriéndole un telón...

Señalamos anteriormente la manera en que Manzi había divido el mundo: por un lado, se expresaba la vida, ruidosa, festiva y chabacana, por otro, el tango y sus poetas, sensibles, dolientes y dignos:

La pista se ha poblado al ruido de la orquesta,
se abrazan bajo el foco muñecos de aserrín...
"¿No ves que están bailando?...
¿No ves que están de fiesta?
Vamos, que todo duele, viejo Discepolín..."

H. Manzi, "Discepolín", 1951

Cátulo, decididamente ubicado del lado del tango, coincide con esa división: por un lado, la vida real, que ya le resulta insoportable:

Cerrame el ventanal
que quema el sol
su lento caracol de sueño

Contrapuesta a su posición en el lado del tango:

¿No ves que vengo de un país
que está de olvido, siempre gris,
tras el alcohol?

Vida que además pasa con rapidez ("es todo, todo, tan fugaz") al lado de la lenta y repetitiva ("caracol") vida real.

Pero el poeta se niega a querer saber lo que presiente como inminente ("Ya sé, no me digás. ¡Tenés razón!"); y lo que aparece, lo que el tango sabe y lo que Cátulo no quiere oír y desea que se mantenga oculto, lo que en realidad nadie quiere saber es ni más ni menos que la verdad: "La vida es una herida absurda". En este verso, Cátulo sintetiza las dos dimensiones que podrían adjudicarse a la verdad: el sinsentido de la vida y la certeza de la muerte.

Lacan afirma que *la verdad es extraña, inhumana, que es el destino de todos rechazar lo horrible de ella*[293]. La verdad esculpida en la frase de Cátulo iguala a los poetas con todos los seres humanos. Todos se sienten atravesados por la terrible verdad que encierra y todos se hermanan en tratar de mantener oculto el significado de esa frase, repitiéndola hasta el cansancio. Emparentada con la frase sartreana: "El hombre es una pasión inútil"[294], Cátulo alcanza a remarcar en su frase, además del sinsentido vital, el dolor de vivir, dolor en el que todos se reconocieron y nos seguimos reconociendo a través del tiempo, aunque intentemos hacer de cuenta que *eso* es sólo un tango.

Homero Expósito, en un alarde poético, trata de describirla:

Luego la verdad,
que es restregarse con arena el paladar
y ahogarse sin poder gritar

H. Expósito, "Afiches", 1956

Se estaban ahogando como en un sueño angustiante, pero dentro del lenguaje, porque todavía escribían tangos,

los últimos[295], aunque casi sin acceso a una palabra que no fuera de dolor. Discépolo, premonitoriamente, se había adelantado a describir la situación en que se encontraban:

Déjame que llore
como aquel que sufre en vida
la tortura de llorar su propia muerte...

E. S. Discépolo, "Uno", 1943

En Cátulo, el licor no oculta ni devela, sólo ayuda:

[...] Y busca en un licor que aturda
la curda que al final termine la función,
corriéndole un telón al corazón

Define la vida como una "función" en el sentido de representación y expresa su deseo de que termine, y manifiesta su depresión con una metáfora teatral: el corrimiento final del telón. En efecto, para los creadores de tangos el mundo había desaparecido; sólo quedaba el tango. Las reglas de la vida habían sido reemplazadas por las reglas de la representación artística.

En la misma época en que Cátulo escribe este tango, Homero Expósito publica "Maquillaje"[296]. Éste toma también del mundo artístico un aspecto: aquello utilizado especialmente para acondicionar las apariencias, y comienza el tango con una cita de un poeta del siglo XVI, Lupercio de Argensola:

Porque ese cielo azul que todos vemos, no es cielo, ni es azul.
¡Lástima grande que no sea verdad tanta belleza!

El único tango (creemos) que comienza con una cita literaria contiene un gran lamento por la mentira de la belleza. Expósito no puede menos que reconocer la belleza que se expresaba en los tangos de ese período, pero su lamento deja trasuntar que también se hacía cargo de la inutilidad de esa

belleza para el mantenimiento de la vida del tango; vida que implicaba la expresión de los problemas del pueblo. El canto tanguero se había transformado en el canto del cisne. Detrás de la belleza del tango se había entronizado la muerte y había que prepararse:

[...] sin fe ni maquillaje...
ya lista para el viaje
que descienda hasta el color final...

H. Expósito, "Maquillaje", 1956

En pleno proceso depresivo que los lleva a una bifurcación con la realidad y en los últimos intentos por salvar al tango, Cátulo nos dice que la vida es una representación y Expósito que es sólo apariencia. Pero ambos saben que es ya una tarea imposible, que sus vidas se habían convertido en *heridas absurdas* y *daban ganas de balearse en un rincón*. No obstante, lo que creemos que no fue absurdo en el tango fue la lucha de estos poetas por la búsqueda de la belleza y de verdades. Pagaron el alto precio de presenciar el derrumbe del tango —su obra— y reconocer a través de las lágrimas que esa enorme belleza del tango no reflejaba ya la verdad de la gente. Se agolpan en este punto las premoniciones de todos los poetas de este último tramo. Manzi ya los había alertado:

comprendo lo que cuesta ser feliz

H. Manzi, "Discepolín", 1951

Aparece "la indiferencia del mundo" frente al proceso que vivían y se encuentran con que:

Uno está tan solo en su dolor...
uno está tan ciego en su penar...

E. S. Discépolo, "Uno", 1943

Sólo tenían por delante la nada y el dolor, y nadie pudo definir ese sentimiento como Discépolo:

Pero un frío cruel
que es peor que el odio

E. S. Discépolo, "Uno", 1943

Seguramente para ellos el tango también se había convertido en una herida absurda.

Heidegger[297] podría caracterizar ese período de decadencia como el tiempo en que los dioses huyeron, y como consecuencia: "La noche del mundo extiende sus tinieblas [...]. En la medianoche de esa noche, es donde más fuerte es la penuria del tiempo". Y en esos tiempos es donde instala la pregunta de Hölderlin: "¿Y para qué ser poeta en tiempos de penuria?".

Si trasladamos esas penurias a las vicisitudes padecidas por el tango, en pleno derrumbe y presintiendo el fin del camino, entonces, ¿qué hacían los poetas escribiendo tangos? Esta inmersión en el alcohol y la depresión, ¿es todo lo que hay? ¿Finaliza el proceso llevado a cabo por el tango en la disolución de sus creadores? Podemos citar a Hölderlin para contestar de manera indirecta: "[Los poetas] Son tal cual santos sacerdotes del dios del vino, que corren de tierra en tierra en la sagrada noche". Y Heidegger completa la respuesta:

> Poetas son los mortales que, cantando con seriedad al dios del vino, sienten la huella de los dioses que han huido, permanecen en sus huellas y de esta suerte otean para los mortales afines el camino hacia el cambio.

Nos enfrentamos nuevamente a una tarea desarrollada por los poetas: serían los articuladores de los cambios en el tiempo. También de esta manera se explica la presencia masiva del alcohol en los tangos de esta etapa, puesto que uno de los dioses que abandonaron el mundo fue Dionisos. Heidegger ahonda la respuesta y agrega que:

> Ser poeta en una época de penurias significa: reparar cantando en las huellas de los dioses huidos. [...] De ahí que los po-

etas en tiempos de penuria tengan que cantar propiamente la esencia de la poesía [...] Nosotros, los demás, tenemos que aprender a escuchar lo que dicen estos poetas[29]”.

Estos poetas cargaron sobre sus hombros la tarea de cantar y reparar el vacío dejado por la huida de los dioses, es decir, los ideales integradores del tango que habían perdido vigencia. Pero al mismo tiempo en esa tarea alcanzaron a vislumbrar la esencia de la poesía, la verdad, y la trasmitieron a través de sus obras. Cabría esta pregunta: ¿nosotros fuimos capaces de escuchar *esa* verdad que también contenía los indicios del camino hacia el cambio?

Es al menos curioso que la mayoría de las letras de los tangos de este último período tengan una íntima relación con las ideas filosóficas expresadas en la Europa de posguerra. En los tangos no se afirma ninguna concepción de esencias, no hay tiempos universales ni principios teleológicos que se opongan a la concepción simple del sujeto inmerso en su soledad existencial. Estos juglares expresaron el dolor humano, concreto y encarnado. No fueron teóricos, sin embargo la temática de sus obras roza de continuo la literatura existencialista: la subjetividad, la finitud, la contingencia, la situación, el estar abocado a la muerte, las experiencias de la angustia, las experiencias de la nada.

Estos puntos de contacto del tango con otras ideas tal vez fueran una simple coincidencia o tal vez no, y los tangos podrían estar cargados con una riqueza mayor a la supuesta, riqueza que aún no hemos aprendido a descubrir en su verdadera dimensión.

Capítulo XVIII

Conclusiones

En nuestro país, el tango ha representado una instancia que estuvo muy lejos de ser un simple ritmo bailable. Los poetas que publicaban en *El Alma que Canta* crearon algo más que "letras ripiosas" de "lenguaje canalla"; construyeron, sin proponérselo, la gran herramienta que contribuyó a fundar las bases de la cultura argentina post inmigratoria que aún nos sostiene. El tango no fue sólo un mero conjunto de "piezas" bien logradas o "poéticas", sino que construyó la milagrosa arquitectura que permitió el mestizaje de infinitas contribuciones culturales, étnicas e idiomáticas; en otras palabras, y como ya lo señalamos, fue resultado de la mezcla e instrumento de la integración.

A lo largo de este ensayo hemos visto una variada gama de formas posibles de las que el tango se ha valido para propiciar la unidad a través de distintos momentos históricos; sin embargo, ese acomodamiento no podría haberse realizado tan eficazmente si al mismo tiempo no se hubiera elaborado el dolor por lo perdido, por aquello que habían dejado atrás todos los llegados a Buenos Aires. Precisamente, la elaboración de ese dolor ha sido la materia prima sobre la que se sustentó la integración, y la figura retórica del *ubi sunt*, que recorre las letras de los tangos a largo de todas sus etapas, expresó esa reiterada búsqueda de lo pasado, perdido y añorado.

Pero las insistentes preguntas que formula el tango desde sus comienzos hasta hoy y todas las formas interrogati-

vas a las que recurre parecen ser, más allá de la búsqueda del mundo perdido, también una angustiante pregunta sobre el presente:

> *Soy una pregunta empecinada...*
>
> E. S. DISCÉPOLO, "Canción desesperada", 1945

Todo cuestionamiento aparentemente retórico compromete también al sujeto demandante, y la insistencia sobre el origen encierra la necesidad de saber acerca de los apremios actuales de sus propias vidas. Los que creaban, escribían, cantaban, oían y repetían en realidad preguntaban no sólo por lo perdido sino también por su nueva, insegura y conflictiva inserción: ¿quiénes somos?, ¿qué hacemos acá? Las preguntas que el tango formula podrían ser leídas con otras connotaciones. Por ejemplo, "¿Te acordás, hermano? ¡Qué tiempos aquellos!" es probable que indagara a la vez por la desorientación de los tiempos actuales (en cualquier tiempo en que se formule); "¿Dónde andarás, Pancho Alsina, dónde andarás, Balmaceda?" sería una manera de preguntar por su lugar, por lo que ha hecho con su vida y quién es él sin los otros; y "¿Dónde estaba Dios cuando te fuiste?" podría acaso ser el interrogante por su soledad.

Pierina Moreau dice:

> Los distintos aspectos y manifestaciones del ubi sunt y las probables respuestas que recibe esa pregunta fundamental coinciden casi todos en una comprobación pesimista: la vida se va, es inútil volver la vista atrás, el pasado no vuelve, la muerte triunfa de [¿sobre?] los hombres y de [¿sobre?] las cosas[209].

Esto sería así si las preguntas indagaran solamente acerca de lo perdido. Pero las interrogaciones no pueden aludir sólo al triunfo de la muerte. En efecto, resulta obvio que no se pregunta por lo manifiesto del enunciado, sino que de esta manera se expresa el dolor por lo perdido y el anhelo de

respuestas en relación con la angustia presente, sentimientos que se corresponden, en última instancia, con las contingencias de su propia instalación en este continente y su razón de ser aquí.

Y el tango, en realidad, no ha dado respuestas; sólo ha representado el soporte para que, a través de su canto, el pueblo expresara y canalizara sus más profundos cuestionamientos existenciales. Ésta, tal vez, podría ser la verdadera densidad del tango, y la médula que tanto se busca tratando de descifrar el alcance de algunas letras. Quizá constituiría la respuesta para esa sensación que se tiene al presentir que las letras de los tangos expresan mucho más de lo que dicen: sus preguntas contienen las nuestras. Al oír o repetir esa poesía se estaría abriendo un cauce que tal vez expresara parte de las cuestiones con la vida de todos aquellos que se sintieron identificados. No serían ni más ni menos que las preguntas que se hacen muchos seres humanos en todas las culturas, pero, en el Río de la Plata, se encarnaron inauguralmente y de manera novedosa en un género musical. No son canciones alegres, pero la índole de lo que mentan tampoco es algo liviano.

En el siglo XIX no existió esa pregunta. En los escritos de los hombres de Mayo, o en Alberdi, Sarmiento, Mármol, Hernández, Echeverría, no se puso en duda su razón de ser en América; todos estaban convencidos de su criollismo y de la tarea que tenían por delante.

El tango inaugura esas preguntas en la búsqueda de forjar una unidad que integre los cambios poblacionales y logra que se expandan hacia todos los campos de la cultura post inmigratoria con una intensidad que llega hasta nuestros días. La literatura rioplatense continuó la elaboración de las preguntas iniciales del tango. A partir de Arlt, muchos han desarrollado de manera manifiesta o latente esa problemática, pero es probable que desde la segunda mitad del siglo XX se haya agudizado la indagación. Di Benedetto, Onetti y Saer serían los exponentes más claros en la profundización de esas preguntas. Sin abordar estos autores en la complejidad y fecundidad de toda su obra, subrayamos algunos as-

pectos pertinentes para nuestro estudio. Antonio Di Benedetto, en *Zama*[300], enumera las vicisitudes del único criollo insertado en una estructura burocrática colonial española, cuyo rasgo esencial es "esperar mientras aguarda un lugar", casi una transparente metáfora de nuestra historia. Onetti[301] por su parte lo expresa en toda su obra, especialmente en la construcción mitológica de "Santa María", espacio imaginario incrustado en la geografía del Río de la Plata que permite la instalación y la movilidad de sus personajes, cuyos apellidos notoriamente no son criollos. Por último Saer[302], quien a través de sus libros *El entenado* y *El río sin orillas* intenta elaborar esas sensaciones de extrañamiento. El entenado que trata desesperadamente de entender su estadía americana o busca con devoción los límites del ser de aquellos que lo rodearon en América, es ejemplo paradigmático de las exploraciones de este autor. Así, la literatura rioplatense, enriquecida, terminó forjando una escritura austera, seca, eficaz, más allá de pintorescas explosiones.

Pero el tango no ha desaparecido de la vida de los argentinos; igual que la marea, periódicamente, sube y retrocede. Hay en él algo intemporal que se repite, que insiste, que mantiene en la memoria del pueblo las letras más importantes y muestra formas poéticas incorporadas al habla nacional. Las continuas idas y venidas en las que se ve inmerso después del '56 tal vez representen conflictos de la sociedad que ponen en peligro aquella estructura conseguida, y recurrir al tango quizás no sea más que una manera de aferrarse a los rasgos formadores. Borges hablaba de "aquellos tangos felices" —seguramente se refería a los de su infancia (los tangos de Vicente Greco)[303]—, sin letra o con letras filtradas por su familia, pero aunque para cada persona han sido distintos, no cabe duda de que eran los que representaron aquella sociedad sin peligros de fracturas[304]. También escritores y periodistas utilizan continuamente títulos o fragmentos de letras de tango en un eterno intento de traer del pasado esa cuota de verdad anidada en estas obras.

Después de 1956 siguieron apareciendo poetas como Héctor Negro, Horacio Ferrer y Eladia Blázquez, excelentes

creadores que produjeron un verano tanguero más allá de los olvidos, pero los medios de comunicación y las industrias colaterales ya habían confinado al tango a un cerrado y pequeño lugar del sistema. A partir de 1956, los principales conflictos sociales se expresaron en otras músicas, otros ritmos o en manifestaciones de otro tipo. Nos quedó como herencia una nación integrada y, a modo de metáfora, la joya del tango como prueba.

Con el fin de brindar un ejemplo contemporáneo y como una manera de atestiguar aquello que todavía queda de la integración lograda, transcribimos fragmentos de un reportaje a Daniel Barenboim[305] en un viaje reciente. La periodista le preguntó por la impresión que se llevaba de Buenos Aires en esta nueva visita:

> Estuve poco tiempo como para responder esa pregunta, pero sí puedo decirle que hubo algo que me conmovió mucho. Fue una pequeña ceremonia, el jueves pasado, en la que fui distinguido por el Centro Islámico de la República Argentina. Ese hecho me hizo pensar en que criticamos mucho a la Argentina, nos reímos de los argentinos y hacemos chistes sobre lo engreídos que somos, pero no hay otro país en el mundo donde hubiera podido tener lugar una ceremonia así. La Argentina es cosmopolita en el mejor sentido de la palabra. Habría que rescatar eso, porque es un rasgo muy positivo de este país. Lo que ocurrió realmente me emocionó mucho, porque no era una ceremonia vacía ni una cosa para lucirse, sino que, en ella, los musulmanes de la Argentina demostraron que pueden sentirse lo suficientemente libres como para darle su reconocimiento a un israelí. Y lo que me emocionó especialmente fue que, después de haberme dicho todo lo que la comunidad islámica siente que hago a favor de la paz entre palestinos y judíos, la persona que habló, Omar Abboud, dijo que lo que más lo conmovía era que yo fuera un compatriota, un argentino. [...] Hay en este país una forma de cosmopolitismo que hace que judíos e islámicos puedan convivir sin inconvenientes y sin que su condición entre en conflicto con su identidad argentina. Y destaco esto por-

que en los Estados Unidos también se habla de las comunidades y de la pluralidad de la sociedad norteamericana, pero están todos separados: los polacos no quieren saber nada con los escandinavos, ni los negros con los latinos, etcétera. En la Argentina el cosmopolitismo es mucho más natural[306].

Barenboim señala aquello que el tango logró y todavía se mantiene en el pueblo: la enorme capacidad de aceptación de las diferencias. Discépolo ya la había bautizado como "mezcla milagrosa".

A lo largo de este ensayo hemos tratado de analizar el proceso de integración nacional que utilizó al tango como catalizador ("buscando una canción que nos uniera", Discépolo, "Sin palabras", 1945); pero en el transcurso de la investigación, de manera permanente y a modo de harmónicos, también fueron surgiendo, ominosamente, las preguntas por las causas del proceso inverso que se instaló en el país después de que el tango consolidó su tarea.

Resulta muy penoso comprobar cómo se dilapidó el esfuerzo creativo de todo un pueblo, de varias generaciones, liderado por poetas, músicos y escritores y que culminó con la obtención de una sociedad integrada con un muy bajo índice de conflictos en relación con la heterogeneidad de su formación. Y doblemente doloroso comprobar cómo el resultado de ese movimiento, la creación de una obra de arte colectiva de inusual belleza y originalidad, dio paso a un desarrollo inverso. Tal vez en el análisis de este proceso, el cambio de una fórmula inclusiva a otra de fragmentación, puedan hallarse las claves para explicar nuestro conflictivo presente. En un mundo en donde la mayoría de las categorías se fragmenta y el modelo de análisis es la *deconstrucción*, es probable que el estudio del modelo del tango pudiera aportar una pequeña alternativa.

Finalmente, nos quedan unas esperanzadas preguntas: si alguna vez pudimos, ¿por qué no podremos lograrlo nuevamente? ¿Cuál será el camino que pueda conducirnos a una nueva integración superadora?

Notas

Notas de la Introducción

[1] *Cuadernos de Crisis*, N° 3, Buenos Aires, 1973.

[2] Gómez de la Serna, Ramón, *Una interpretación del tango*, Buenos Aires, Albino y Asoc., 1949.

[3] Frank, Waldo, *América hispana: un retrato y una perspectiva*, Buenos Aires, Losada, 1959.

[4] Fernández, Macedonio, *Papeles de recienvenido*, Buenos Aires, CEAL, 1966.

[5] Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1974.

[6] Véase capítulo XIV "El lenguaje".

[7] Fernández, Macedonio, *Museo de la novela de la Eterna*, Buenos Aires, Corregidor, 1975.

[8] Borges, Jorge Luis, "Inscripciones en los carros", en Borges, Jorge Luis y Clemente, José Edmundo, *El lenguaje de Buenos Aires*, Buenos Aires, Emecé, 1996.

[9] Prigogine, Ilya, *El nacimiento del tiempo*, Barcelona, Tusquets, 1991.

[10] Manzi y Piana trataron de rescatar aspectos de la cultura negra a través de la milonga, el ritmo más cercano al candombe.

[11] Freud, Sigmund, "Introducción al narcisismo", "Inhibición, Síntoma y Angustia", "La interpretación de los sueños", en *Obras completas*, Tomos XIV, XX y V (respectivamente), Buenos Aires, Amorrortu, 1976.

[12] Freud, Sigmund, "Más allá del principio del placer", op. cit., Tomo XVIII.

[13] Grimberg, León y otros, *Introducción a las ideas de Bion*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1972; y Freud, Sigmund, "Psicología de las masas y análisis de yo", op. cit., Tomo XVIII.

[14] En las personas comunes, las neurosis son palabras de su historia que fueron olvidadas, reprimidas o que simplemente faltaron en su es-

tructuración como sujeto. El psicoanálisis trata de restituir o encontrar el lugar de esas palabras en el discurso actual. Freud relata ("Recuerdo, repetición y elaboración") que frente a algún descubrimiento que brinda la terapia es común escuchar de los analizados: "¡Pero eso yo lo supe siempre!". Sin embargo, las palabras surgidas no estaban en la memoria en el orden en que aparecieron ahora. El nuevo orden en que surgieron *produjo nuevas* significaciones. Por lo tanto, después del proceso elaborativo que posibilitó el análisis, las palabras olvidadas, reprimidas o faltantes encontrarán su verdadero lugar en el discurso. El sujeto por fin podrá tener acceso a *su* verdad. Estas afirmaciones son las que nos llevaron a realizar el trabajo de quebrar los discursos/textos de los tangos tratando de encontrar en ellos toda la dimensión de su verdad. No estamos seguros de haberlo logrado, pero ése ha sido nuestro intento.

[15] Sabato, Ernesto, *Tango. Discusión y clave*, Buenos Aires, Losada, 1997.

[16] Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*, Buenos Aires, Megápolis, 1977.

[17] Lévi-Strauss, Claude, *Mito y significado*, Buenos Aires, Alianza, 1986.

[18] INDEC, Censo Nacional de 1914.

[19] Censo de la Ciudad de Buenos Aires, 1904.

[20] Alberdi, Juan Bautista, *Bases*, Valparaiso, julio de 1852; y Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo*, Buenos Aires, Losada, 1963 (1845).

[21] Expósito, Homero, "Farol", tango de 1943.

[22] Romano, Eduardo, *Las letras del tango*, Rosario, Fundación Ross, 1991.

[23] García Jiménez, Francisco, *Así nacieron los tangos*, Buenos Aires, Losada, 1965.

[24] Gobello, José, *Tango, letras y letristas*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1993.

[25] Tedesco, Luis O. (comp.), *Cancionero*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1977.

[26] Horacio Ferrer postula, de manera realista, un corpus de 15.000 tangos: Azzi, María Susana, *Antropología del tango*, Buenos Aires, Ediciones de Olavarría, 1991.

[27] Citado por De Lara, Tomás y Roncetti de Panti, Inés, *El tema del tango en la literatura argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1981.

Notas del capítulo I. El contexto

[28] Touraine, Alain, *Actores sociales y sistemas políticos en América Latina*, Buenos Aires, Almagesto, 1991.

[29] Galasso, Norberto, *Atahualpa Yupanqui. El canto de la patria profunda*, Buenos Aires, "Ediciones del Pensamiento Nacional", Colihue, 2005.

[30] *Inmigración y estadísticas en el Cono Sur de América*, OEA, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, N° 452, Vol. VI, 1990.

[31] Botana, Natalio R., *El orden conservador*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977.

[32] Hasta 1955, porque a partir de allí comienza un nuevo ordenamiento.

[33] Salas, Horacio, *El tango*, Buenos Aires, Planeta, 1995.

[34] Lo político no incidió en el reconocimiento popular por su arte. En cambio, como individuos sufrieron los avatares de cualquier otra persona en similares condiciones.

[35] Pujol, Sergio, *Las canciones del inmigrante*, La Plata, Almagesto, 1988.

[36] Korn, Francis, *Buenos Aires: Los huéspedes del 20*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974.

[37] Scobie, James, *Buenos Aires: del centro a los barrios (1870-1910)*, Buenos Aires, Solar-Hachette, 1976.

[38] Assunçao, Fernando O., *El tango y sus circunstancias*, Buenos Aires, El Ateneo, 1984.

[39] N. Olivari, 1929.

[40] G. Del Ciancio, 1930.

[41] Gelman, Juan, *Obra poética*, Buenos Aires, Corregidor, 1975.

[42] Sabato, Ernesto, op. cit.

[43] Matamoro, Blas, *La ciudad del tango*, Buenos Aires, Galerna, 1969.

Notas del capítulo II. La función del tango

[44] "Canchero", tango de C. Flores (1930).

[45] Neruda, Pablo, *Confieso que he vivido*, Buenos Aires, Losada, 1974.

[46] Ulla, Noemí, *Tango. Rebelión y nostalgia*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967.

[47] María Susana Azzi, citada por Conde, Oscar (comp.), *Poéticas del tango*, Buenos Aires, Oliveri, 2003.

[48] Clemente, José Edmundo, "Mapa idiomático de Buenos Aires" en Borges, Jorge Luis y Clemente, José Edmundo, op. cit.

[49] Martínez Estrada, Ezequiel, *La cabeza de Goliat*, Buenos Aires, Losada, 1940.

[50] Ya en "La morocha" de Villoldo, en 1905, la relatora dice: "Soy la gentil compañera / del noble *gaucho porteño*". Y desde entonces se canta sin que nadie haya percibido algún contrasentido.

Notas del capítulo III. Buenos Aires: la frontera

[51] Campra, Rosalba, *Como con bronca y junando... La retórica del tango,* Buenos Aires, Edicial, 1996.

[52] Ibídem. El subrayado es nuestro.

[53] Canal Feijóo, Bernardo, *El canto de la ciudad*, Buenos Aires, Albino, 1980.

[54] Ibídem.

[55] "Patio mío" (1951) de C. Castillo, "El patio de la morocha" (1951) de C. Castillo, "Arrabal amargo" (1934) de A. Le Pera, "Barrio pobre" (1926) de F. García Jiménez, etc.

[56] "El ciruja", de F. Marino (1926) y "Duelo criollo", de L. Bayardo (1928).

[57] Es cierto que el *cocoliche* no existió como unidad dialectal con cánones establecidos (como afirma Borges en "Las alarmas del Dr. Américo Castro"), pero aparecieron infinitos *cocoliches:* por cada idioma de origen, por cada barrio, por cada conventillo y hasta por cada casa. Fue el hervidero amorfo y previo a la adquisición del castellano (o de "la castilla", según el abuelo del autor).

[58] Especialmente en zonas urbanas, área de influencia de los medios masivos de comunicación.

[59] Alberdi, Juan Bautista, op. cit.

[60] Scalabrini Ortiz, Raúl, *El hombre que está solo y espera*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1991.

Notas del capítulo IV. La ciudad: máquina simbólica y geografía imaginaria

[61] Sarlo, Beatriz, "Modernidad y mezcla cultural", en Vázquez Rial, Horacio, *Buenos Aires, 1880-1930. La capital de un imperio imaginario*, Madrid, Alianza, 1996.

[62] "Cafetín de Buenos Aires", tango de E. S. Discépolo, 1948.

[63] "Palermo", tango de J. Villalba y H. Braga, 1929.

[64] Romano, Eduardo, "La fundación poética de una ciudad", en Vázquez Rial, op. cit.

[65] "A media luz", tango de C. C. Lenzi, 1925.

[66] "Mano cruel", tango de A. Tagini, 1929.

[67] Scalabrini Ortiz, Raúl, op. cit.

[68] Corrientes, Florida, Chiclana, Pepirí, Rodríguez Peña, etc.

[69] Muchas canciones folklóricas también toman al patio como tema ("Del tiempo 'i mama" de P. Giménez, "Chacarera del patio" de C. Carabajal, "Zambita del patio 'i tierra" de P. Román, etc.).

[70] Borges, Jorge Luis y Clemente, José Edmundo, op. cit.

[71] Biagini, Hugo E., *Filosofía americana e identidad*, Buenos Aires, Eudeba, 1989.

[72] Sarmiento, Domingo Faustino, op. cit.

[73] Borges, Jorge Luis, *Cuaderno San Martín*, en *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1929.

[74] Girondo, Oliverio, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, Buenos Aires, Losada, 1996.

[75] Olivari, Nicolás, *La musa de la mala pata*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992.

[76] González Tuñón, Raúl, "A la sombra de los barrios amados" en *Antología poética*, Buenos Aires, Losada, 1992.

[77] Fernández Moreno, Baldomero, *Ciudad*, Buenos Aires, Sociedad Cooperativa Editorial Limitada, 1917.

[78] Rabanal, Rodolfo, "Buenos Aires y el infinito" en *La Nación*, 13-1-2000.

Notas del capítulo V. Las relaciones en los tangos

[79] "¿Dónde está?" "¿Dónde están?"

[80] Kusch, Rodolfo, *Charlas para vivir en América*, en *Obras completas*, t. I, Rosario, Fundación Ross, 2000.

[81] Porque también era laico el Estado que la organizó.

[82] Téngase presente la cantidad de cafés con música de tango que hubo en Buenos Aires durante tanto tiempo.

[83] "Las cuarenta", tango de F. Gorrindo, 1937.

[84] Gobello, José, *Conversando tangos*, Buenos Aires, Peña Lillo, 1976.

[85] Rabinovich, Diana, *El concepto de objeto en la teoría psicoanalítica*, Buenos Aires, Manantial, 1988.

[86] Incluso Héctor Gagliardi (1909-1984), poeta popular de estilo sencillista y apegado a las tradiciones emotivas de los porteños, se anima a reprochar a la madre por haberse transformado en un obstáculo en su relación con su padre ("El padre").

Notas del capítulo VI. El tango: factor de integración

[87] Del desarrollo integrador que realizó el tango sólo quedaron excluidos los aborígenes. Confinados en zonas fronterizas de la nación, se les exigió asumir una identidad provinciana antes de ser aceptados como ciudadanos. Estos grupos humanos fueron sistemáticamente segregados y diezmados desde el descubrimiento mismo hasta nuestros días (los hombres de Mayo, San Martín y algún gobierno afirmaron sus derechos igualitarios, pero esto no se tradujo en políticas concretas de reivindicación e integración). De todas formas, hay que tener presente que el 56% de la población argentina posee genes de los pueblos originarios. Hay que reconocer, entonces, que una parte importante de estas po-

blaciones fue eficazmente integrada (aunque los métodos hayan sido *non sanctos*). (Servicio de Huellas Digitales Genéticas - UBA).

[88] Pujol, Sergio, op. cit.

[89] Gómez de la Serna, Ramón, op. cit.

[90] Gerchunoff, Alberto, *El hombre que habló en la Sorbona*, Buenos Aires, Gleizer, 1926, cit. por De Lara, Tomás y Roncetti de Panti, Inés, op. cit.

[91] Lévi-Strauss, Claude, *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*, México, FCE, 1968.

[92] De Lara, Tomás y Roncetti de Panti, Inés, op. cit.

[93] Mordisquito: personaje ficticio creado por Discépolo para intervenir en una campaña política.

[94] Kusch, Rodolfo, *De la mala vida porteña*, en *Obras completas*, op. cit.

Notas del capítulo VII. El abandono: el cambio de posición de la mujer

[95] Martínez Estrada, Ezequiel, *Radiografía de la pampa*, Buenos Aires, Losada, 1991.

[96] Romano, Eduardo, *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.

[97] Ulla, Noemí, op. cit.

[98] Platón, *La República*, Buenos Aires, Eudeba, 1968.

[99] Salas, Horacio, *El tango. Una guía definitiva*, Buenos Aires, Aguilar, 1996.

[100] Vilariño, Idea, *Las letras de tango*, Buenos Aires, Schapire, 1965.

[101] Barreiro-Armstrong, Malena, "Pascual Contursi: espejo de la realidad" en Conde, Oscar (comp.), op. cit.

Notas del capítulo VIII. La reacción masculina: declinación del machismo

[102] "Por seguidora y por fiel", tango de C. Flores (1930).

[103] Vega, Carlos, *Las danzas populares argentinas*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1986.

[104] Mafud, Julio, *Sociología del tango*, Buenos Aires, Américalee, 1966.

[105] Vidart, Daniel, "El tango y su mundo", Montevideo, Tauro, 1967.

[106] Galasso, Norberto, *Escritos inéditos de E. S. Discépolo*, Buenos Aires, "Ediciones del Pensamiento Nacional", Colihue, 1986.

[107] Galasso, Norberto y Dimov, Jorge, *Fratelanza*, Buenos Aires, Colihue, 2004.

[108] Pujol, Sergio, *Discépolo*, Buenos Aires, Emecé, 1996.

[109] "Tomo y obligo", tango de M. Romero (1931).

[110] Lacan, Jacques, *Seminario 5. Las formaciones del inconsciente*, Buenos Aires, Paidós, 1999.

Notas del capítulo IX. El fin de las ambiciones desmedidas: "Hacerse la América"

[111] Matamoro, Blas, op. cit.

[112] Galasso, Norberto y Dimov, Jorge, op. cit.

[113] *Mateo*, *Stéfano* y *El organito*, atribuidas originalmente a su hermano Armando.

[114] de la Púa, Carlos, "Los bueyes", en *La crencha engrasada*, Buenos Aires, Corregidor, 1996.

[115] Otros tangos que se refieren al fracaso inmigratorio son "Cafetín" de H. Expósito (1946) y "Canzoneta" de E. Lary (1951), pero éstos se incluyen en otra etapa del tango y sus alusiones estarían más ligadas a una problemática diferente (véanse capítulos XVI y XVII).

[116] Sánchez, Florencio, *M'hijo el dotor*, Buenos Aires, Losada, 2005.

[117] Devoto, Fernando y Rosoli, Gianfausto, *La inmigración italiana en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos, 1985.

[118] Ibídem.

Notas del capítulo X. La aceptación del mundo nuevo

[119] Véase Romano, Eduardo, *Sobre poesía popular argentina*, op. cit.

[120] Campra, Rosalba, op. cit.

[121] Shakespeare, William, *Ricardo III*, Buenos Aires, Losada, 1997.

[122] Conde, Oscar, op. cit.

[123] Galasso, Norberto y Dimov, Jorge, op. cit.

[124] Olivari, Nicolás, *La Prensa*, Buenos Aires, 9-8-1953.

[125] "¿Qué sapa, Señor?", "Al mundo le falta un tornillo", "Bronca", "Uno", "Como abrazao a un rencor", "Las cuarenta", etc.

[126] Se escribieron muchos tangos referidos a sucesos políticos y sociales, pero ninguno pudo perdurar en la memoria del pueblo.

[127] Lévi-Strauss, Claude, *Las estructuras elementales del parentesco*, Buenos Aires, Paidós, 1969.

[128] Pujol, Sergio, *Discépolo*, op. cit.

[129] Ibídem.

[130] Santo Discépolo fue el hombre que funcionó simbólicamente como su padre. Galasso y Dimov presentan testimonios que indicarían la existencia de un padre biológico que no lo reconoció.

[131] Pujol, Sergio, *Discépolo*, op. cit.

[132] Muchos de los tangos que aquí se mencionan confirman que las palabras o giros idiomáticos utilizados por sus autores no son arbitrarios ni azarosos, sino que poseen profundos sentidos no siempre explícitos o de diáfana interpretación. Al analizar "Cambalache" se han adjudicado a las palabras utilizadas sentidos divergentes a los que habitualmente se

usan, y se han efectuado algunas reconstrucciones, a las que les hemos atribuido valores distintos a los acostumbrados. La pregunta que quisiéramos formular ahora es la siguiente: ¿por qué Discépolo usa esos años (quinientos seis y dos mil) para exponer sus conclusiones sobre el mundo? Tal vez esas cifras tengan un profundo entrelazamiento con su vida. Discépolo dice que el mundo se convirtió en una porquería desde el 506, es decir, desde el 06; y curiosamente en 1906 muere el padre que él reconoció como tal. Y decir "hasta el 2000", fin del milenio, es como decir hasta el fin de los tiempos. ¿Es posible afirmar que a Discépolo la vida se le transformó en una porquería desde que murió su padre y para siempre? Ahora bien, ¿qué hace ese "cinco" delante del "06"? Tal vez fuese la condensación de dos conceptos: Enrique tenía cinco años cuando murió su padre, y también era el quinto hijo de esa extraña familia, el quinto hijo de esa madre, aunque no de Santo Discépolo. ¿Insertar el "cinco" no habrá sido acaso mencionar el momento en que se iniciaron sus desgracias y al mismo tiempo desear haber sido el quinto hijo de *ambos* padres, es decir, anular el motivo de sus desgracias?

[133] Galasso, Norberto, *Escritos inéditos de E. S. Discépolo*, op. cit.

[134] Freud, Sigmund, "Varios tipos de carácter descubiertos en la labor analítica", *Obras completas*, Tomo XV, op. cit.

[135] Galasso, Norberto y Dimov, Jorge, op. cit.

[136] Ibídem.

Notas del capítulo XI. La posibilidad de un mito: el viaje

[137] Luna, Félix, *Historia integral de la Argentina*, Tomo 2, Buenos Aires, Planeta, 1995.

[138] Sarmiento, Domingo Faustino, op. cit.

[139] Ya se vio que en la primera década del siglo XX sólo un tercio de los habitantes de Buenos Aires había nacido allí.

[140] Héroes legendarios, fundadores de ciudades luego de viajes mitológicos. Sus aventuras se relatan en la *Odisea* y la *Eneida*.

[141] "Rastacueros": arrastracueros, ironía sobre el origen de sus fortunas.

[142] Moreau, Pierina Lidia, *El viaje a París en la mitología tanguera*, monografía, Universidad Nacional de Córdoba. S/D.

[143] "Las cuarenta", de F. Gorrindo, 1937.

[144] Scheines, Graciela, *Las metáforas del fracaso*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993.

[145] Touraine, Alain, "El país debe olvidarse del peronismo", en *La Nación*, 18-02-04.

[146] U-Topos: no-lugar.

[147] Galasso, Norberto y Dimov, Jorge, op. cit.

[148] Si bien en las obras de teatro Discépolo dispone de herramientas discursivas propias del género para llevar adelante sus ideas, es necesa-

rio señalar que también construye sus tangos con elementos teatrales (son pequeñas puestas en escena) para que colaboren en la comunicación involucrando al escucha de una manera contundente.

[149] "Una canción popular debe ser siempre el problema de uno padecido por muchos" en Pujol, Sergio, *Discépolo*, op. cit.

[150] Viñas, David, *Grotesco, inmigración y fracaso*, Buenos Aires, Corregidor, 1997.

[151] Es necesario recalcar que, salvo Calfucurá, Catriel, Coliqueo y sus descendientes, en el Río de la Plata *todos* somos inmigrantes o descendientes de inmigrantes.

[152] Diálogo de E. S. Discépolo y C. Gardel en el corto cinematográfico de E. Morera "Yira... yira...".

Notas del capítulo XII. Las autorreferencias en el tango

[153] Gómez de la Serna, Ramón, op. cit.

[154] Incluso hoy, medio siglo después de su vigencia, quedan restos en el lenguaje cotidiano, usados más bien en términos humorísticos, y es posible escuchar que "la lucha... es cruel y es mucha" ("Uno", Discépolo), que todos saben que "la gente es mala y comenta" ("Y dicen que no te quiero", José Canet) o, en vez de "qué me contás" o "qué me decís", se oye "qué me contursi" o "qué me disarli". También cuando se percibe que se unen dos instancias disímiles, se la describe como "mezcla rara de Museta y de Mimí" ("Griseta", González Castillo) o cuando se quiere hacer referencia a un hecho o a una circunstancia inevitable se afirma que "contra el destino nadie la talla" ("Adiós muchachos", Vedani). Asimismo, alguien llegó a decir: "mi sueldo es una herida absurda" ("La última curda", Cátulo), etc.

[155] Gobello, José, *Conversando tangos*, op. cit.

[156] Salas, Horacio, *El tango*, op. cit.

[157] Constantini, Humberto, "Gardel", en Salas, Horacio, *Tango. Poesía de Buenos Aires*, Buenos Aires, Manrique Zago, 1998.

[158] Gobello, José, *Tango, letras y letristas*, op. cit.

[159] La valoración de las letras de tangos, que no compartimos, corre por cuenta de Gobello.

[160] Negro, Héctor, *Y voy cantando al andar. Obra poética 1957-1997*, Buenos Aires, Corregidor, 1998.

[161] Milkewitz, Harry, *Psicología del tango*, Montevideo, Alfa, 1964.

[162] Cuando Cátulo Castillo homenajea a Manzi en el poema dedicado a su muerte, "Homero", dice: "Fueron años de cercos y glicinas / de la vida en orsai y el tiempo loco". Toma la palabra "orsai" en la acepción de una vida acelerada, arriesgada, prohibida, cuando en realidad la acepción usada por Manzi indicaba otra cosa, que a la luz de nuestro análisis ni el propio Manzi podría saber.

[163] Antoniotti, Daniel, *Lenguajes cruzados*, Buenos Aires, Corregidor, 2003.

[164] Lacan, Jacques, *Seminario 3. Las psicosis*, Escuela Freudiana de Buenos Aires.

[165] Lacan, Jacques, *Seminario 5. Las formaciones del inconsciente*, op. cit.

[166] Lacan, Jacques, *Escritos I y II*, México, Siglo XXI, 1971.

Notas del capítulo XIII. Los valores en el tango

[167] Scobie, James R., op. cit.

[168] Pujol, Sergio, *Discépolo*, op. cit.

[169] Vilariño, Idea, op. cit.

[170] "Íntimas" (Brignolo), "Pasional" (Soto), "Cabeza de novia" (Cadícamo), etc.

[171] Pujol, Sergio, *Las canciones del inmigrante*, op. cit.

[172] Citado por Raúl Scalabrini Ortiz en *El hombre que está solo y espera*, op. cit.

[173] Recopiladas por Jaime Dávalos e insertadas en su "Vidala del nombrador".

[174] Sharer, Robert, *La civilización maya*, México, FCE, 1998.

[175] Castilla, Manuel J., *Cantos del gozante*, Córdoba, Burnichón, 1974.

[176] Güiraldes, Ricardo, *Raucho*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968 (1917).

[177] Milonga "Pongan el oído paisanos" de "Sentencias del tata viejo" en Gargiulo, Hebe; Vera, Alda y Yanzi, Elsa, *Buenaventura Luna, su vida y su canto*, Buenos Aires, Senado de la Nación, 1985, pág. 318.

[178] Saer, Juan José, *El río sin orillas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003.

[179] Campra, Rosalba, op. cit.

[180] Freud, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, op. cit. Tomo V.

[181] Ulla, Noemí, op. cit.

[182] Y los escasos gobiernos surgidos de elecciones limpias fueron derrocados sistemáticamente por medio de golpes militares.

[183] Nudler, Julio, *Tango judío*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

[184] *La Maga*, N° 10, Buenos Aires, 1995.

Notas del capítulo XIV. El lenguaje

[185] Heidegger, Martin, "Hölderlin y la esencia de la poesía" en *Arte y poesía*, México, FCE, 1997.

[186] Ibídem.

[187] Ibídem.

[188] Ibídem.

[189] Lévi-Strauss, Claude, *Las estructuras elementales del parentesco*, op. cit.

[190] Heidegger, Martin, op. cit.

[191] Felipe, León, *Antología rota*, Buenos Aires, Losada, 1976.

[192] Kusch, Rodolfo, *Esbozo de una antropología filosófica americana*, Buenos Aires, Castañeda, 1978.

[193] Ibídem.

[194] "Lonjazos", "Zaraza", "Cruz de palo", "El aguacero", "El pescante", "No te apures, Carablanca", "Camino del Tucumán", "El carrerito", "Ya no cantas chingolo", "Adiós Pampa mía", "Nido gaucho", "Dios te salve, m'hijo", "Contramarca", "Tomo y obligo", "Pampero", "Alelí", etc.

[195] De Lara, Tomás y Roncetti de Panti, Inés, op. cit.

[196] Castilla, Eduardo, S. citado por De Lara, Tomás y Roncetti de Panti, Inés, op. cit.

[197] Borges, Jorge Luis, *Evaristo Carriego*, Madrid, Alianza, 1976 (1930).

[198] Moreau, Pierina Lidia, *El viaje a París en la mitología tanguera*, op. cit.

[199] Moreau, Pierina Lidia, *La poesía del tango*, Córdoba, Comunicarte, 2003.

[200] Cambiaso, Juan E., "El miedo al pobre y el asco a la política", en *La Nación*, 9-11-2002.

[201] De Lara, Tomás y Roncetti de Panti, Inés, op. cit.

[202] Ibídem.

[203] Ibídem.

[204] José Gobello, Idea Vilariño, Noemí Ulla, etcétera.

[205] Martínez Estrada, Ezequiel, *Radiografía de la pampa*, op. cit.

[206] Romano, Eduardo, *Sobre poesía popular argentina*, op. cit.; Blas Matamoro, op. cit.

[207] Campra, Rosalba, op. cit. y Rest, Jaime, *Notas para una estilística del arrabal*, Buenos Aires, Secretaría de Estado de Obras Públicas, Extensión Cultural, 1965.

[208] Romano, Eduardo, "La poética popular de Celedonio E. Flores", en *Sobre poesía popular argentina*, op. cit.

[209] Ibídem.

[210] Campra, Rosalba, op. cit.

[211] En *Chapaleando barro*, Buenos Aires, Colección Canciones Populares (dirigida por Raúl Gómez), 1921.

[212] Campra, Rosalba, op. cit.

[213] Ibídem.

[214] Vilariño, Idea, *Las letras de tango*, op. cit. No creemos que las diferencias que anota Vilariño: "y" por "ll", "b" y "v" indiferenciadas, lo mismo que "s", "c" y "z" transformadas en "s" y la elisión de la "d" final alcancen como para definir una "vacilación" que justifique una oposición significativa entre lengua oral y escrita.

[215] Romano, Eduardo, "La poética popular de Celedonio E. Flores" en *Sobre poesía popular argentina*, op. cit.

[216] Campra, Rosalba, op. cit.

[217] Ducrot, Oswald y Todorov Tzvetan, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, 1997.

[218] Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1961.

[219] Lacan, Jacques, *Escritos I y II*, op. cit.

[220] Scheines, Graciela, op. cit.

[221] Ricoeur, Paul, op. cit.

[222] Ibídem.

[223] Ibídem.

[224] María Susana Azzi, antropóloga olavarriense citada por Oscar Conde en *Poéticas del tango*, op. cit.

[225] Tomados de Idea Vilariño y José Edmundo Clemente, op. cit.

[226] Actualmente en SADAIC hay registradas 90.000 obras (incluye todo el género: tangos, valses, milongas, canciones, etc.). Horacio Ferrer estima que son 15.000 las piezas estrictamente tangueras. Eduardo Romano condensa en algo más de 400 aquellos tangos que representan lo más significativo de la creación surgida entre 1900 y 1980.

[227] Bernardo Canal Feijóo corrige: "Un pensamiento triste que se canta". Con este cambio sólo logra la desaparición de la metáfora.

[228] Borges, Jorge Luis, *Evaristo Carriego*, op. cit.

[229] Matamoro, Blas, op. cit.

[230] Romano, Eduardo, *Sobre poesía popular argentina*, op. cit.

[231] Ibídem.

[232] Ibídem.

[233] Ibídem.

[234] No juzgamos a D'Arienzo o a Castillo, sino algunos de los tangos que interpretaron.

[235] Hernández Arregui, Juan José, *Imperialismo y cultura*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1973.

[236] Ibídem.

[237] Ibídem.

[238] Ibídem.

[239] Gobello, José, *Conversando tangos*, op. cit.

[240] De Ípola, Emilio, *Investigaciones políticas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1989.

[241] de Paula, Tabaré, "El tango: una aventura política y social 1910-1935" en *Todo es Historia*, N° 11.

[242] Campra, Rosalba, op. cit.

[243] Kusch, Rodolfo, "De la mala vida porteña", en *Obras completas*, op. cit.

[244] Borges, Jorge Luis y Clemente, José Edmundo, op. cit.

[245] Vallejo, César, *España, aparta de mí ese cáliz*, Buenos Aires, Losada, 1949.

[246] Scheines, Graciela, op. cit.

[247] Estamos hablando del período que se extiende de 1917 a 1956.

[248] Moreau, Pierina Lidia, *La poesía del tango*, op. cit.

[249] Vilariño, Idea, *Las letras de tango*, op. cit.

[250] Carella, Tulio, *Tango. Mito y esencia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1966.

[251] Cantón, Darío, *Gardel, ¿a quién le cantás?*, Buenos Aires, De la Flor, 1972.

[252] Cantón analiza 99 de los 516 tangos que grabó Gardel, dentro de un total de 790 canciones (*La Maga*, N° 11, 1995).

Notas del capítulo XV. La música del tango

[253] Liberman, Arnoldo y Schoffer, Daniel, *El pentagrama secreto*, Barcelona, Gedisa, 1997.

[254] Citado por Schultz, Margarita, *¿Qué significa la música?*, Santiago de Chile, Facultad de Artes - Universidad de Chile y Dolmen, 1993.

[255] Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, tomo I, Barcelona, FCE, 2005.

[256] Podríamos asimilar esta categoría a lo que se definirá más tarde como música popular.

[257] Schopenhauer, Arthur, op. cit.

[258] Merriam, Alan P., citado por Cruces, Francisco, *Las culturas musicales*, Madrid, Trotta, 2001.

[259] Ibídem.

[260] Verón, Eliseo, *Fragmentos de un tejido*, Barcelona, Gedisa, 2004.

[261] Prigogine, Ilya, op. cit.

[262] White, Leslie, citado por Cruces, Francisco, op. cit.

[263] Pelinski, Ramón, *Invitación a la etnomusicología*, Madrid, Akal, 2000.

[264] Cruces, Francisco, op. cit.

[265] Rivera, Jorge B.; Gobello, José y Matamoro, Blas, *La historia del tango I: Sus orígenes*, Buenos Aires, Corregidor, 1976.

[266] Rossi, Vicente, *Cosas de negros*, Buenos Aires, Taurus, 2001.

[267] Pelinski, Ramón, op. cit.

[268] Borges, Jorge Luis, *Evaristo Carriego*, op. cit.

[269] Sierra, Luis Adolfo, *Historia de la orquesta típica*, Buenos Aires, Corregidor, 1985.

[270] Ibídem.

[271] Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, tomo II, op. cit.

[272] Ibídem.

[273] Romero, Amílcar G., "Osvaldo Pugliese, apenas un laburante del tango" en *Crisis*, Nº IV, 1976.

[274] Ferrer, Horacio, *El libro del tango*, tomo III, Buenos Aires, Tersal, 1980.

[275] Pelinski, Ramón, op. cit.

[276] Reichardt, Dieter, citado por Pelinski, Ramón, op. cit.

[277] Rubato, robado: dotar a un tempo de un compás de cierta flexibilidad, "robándolo" de determinada nota para dárselo a otra.

Notas del capítulo XVI. La depresión

[278] Scobie, James, op. cit.

[279] INDEC, Censos Nacionales.

[280] Tanto era el trabajo de los músicos, que en aquella época se decía que para ellos la música no era el arte de combinar los sonidos sino el de combinar los horarios.

[281] Sartre, Jean-Paul, *Los caminos de la libertad*, tomo 1: "La edad de la razón", Buenos Aires, Losada, 1950.

[282] "El *acting-out* es una conducta sostenida por un sujeto que se da a descifrar al otro a quien se dirige [...]. El *acting-out* es un rapto de locura destinado a evitar una angustia demasiado violenta". *Diccionario de psicoanálisis*, Roland Chemama, en cd Freud y Lacan.

[283] Freud, Sigmund, "Duelo y melancolía", op. cit., Tomo XIV.

Notas del capítulo XVII. Las manifestaciones de la depresión

[284] Forma de llamar a la cocaína.

[285] Forma de llamar a una dosis de cocaína, derivada del francés *prendre* (tomar, asir); actualmente se diría "darse un saque".

[286] Ídem.

[287] Del latín: "¿Dónde está? ¿Dónde están? ¿Dónde estarán?".

[288] Manrique, Jorge, *Coplas por la muerte de su padre*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1974.

"¿Qué se hizo el rey don Juan / los Infantes de Aragón? / ¿Qué se hicieron? / ¿Qué fue de tanto galán, / qué fue de tanta invención / cómo trajeron?"

[289] Moreau, Pierina, *La poesía del tango*, op. cit.

[290] Rest, Jaime, op. cit.

[291] Freud, Sigmund, "Tótem y tabú", op. cit., Tomo XIII.

[292] Durante estos años surgieron muchos "últimos": café, farol, guapo, etc., como si desde muchos lugares se estuviera cerrando un período.

[293] Lacan, Jacques, *Escritos I*, op. cit.

[294] Sartre, Jean-Paul, *El ser y la nada*, Buenos Aires, Ibero Americana, 1954.

[295] Los últimos del proceso de instalación inmigratoria, no los últimos del género.

[296] "Maquillaje" se escribió algunos años antes, pero se publicó recién en 1956.

[297] Heidegger, Martin, *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1969.

[298] Ibídem.

Notas del capítulo XVIII. Conclusiones

[299] Moreau, Pierina, *La poesía del tango*, op. cit.

[300] Di Benedetto, Antonio, *Zama*, Buenos Aires, Alianza, 1990.

[301] Onetti, Juan Carlos, *La vida breve*, Barcelona, Vergara, 1979, y *Cuando ya no importe*, Buenos Aires, Alfaguara, 1993.

[302] Saer, Juan José, *El entenado*, Buenos Aires, Alianza, 1992, y *El río sin orillas*, op. cit.

[303] Borges, Jorge Luis, *Textos recobrados 1931-1955*, Buenos Aires, Emecé, 2001.

[304] A partir de 2000 se verifica una mayor presencia tanguera en la sociedad; tal vez, los enormes conflictos a que fuimos expuestos han hecho necesaria esa búsqueda de seguridad.

[305] Daniel Barenboim, excepcional músico, argentino y tanguero, ha popuesto un instrumento práctico para el comienzo de la coexistencia pacífica entre israelíes y palestinos: la formación de una orquesta sinfónica integrada con músicos de ambas nacionalidades. Posteriormente propuso la formación de un coro de niños también de los dos países. Si no ha sido coincidencia, podría tratarse de un modelo que el músico ha heredado de su ámbito cultural de origen. Por la tarea que Barenboim lleva adelante con esa orquesta sinfónica fue propuesto, con total justicia, para que le sea otorgado el Premio Nobel de la Paz.

[306] Verónica Chiaravalli, *La Nación*, 25-8-2004.

Bibliografía general

◆

Alberdi, Juan Bautista, *Bases*, Valparaíso, 1852.

Antoniotti, Daniel, *Lenguajes cruzados*, Buenos Aires, Corregidor, 2003.

Assunçao, Fernando O., *El tango y sus circunstancias*, Buenos Aires, El Ateneo, 1984.

Azzi, María Susana, *Antropología del tango*, Buenos Aires, Ediciones de Olavarría, 1991.

Azzi, María Susana, *La inmigración y las letras de tango en la Argentina*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Antropología, 1995.

Biagini, Hugo E., *Filosofía americana e identidad*, Buenos Aires, Eudeba, 1989.

Borges, Jorge Luis, *Evaristo Carriego*, Madrid, Alianza, 1976 (1930).

Borges, Jorge Luis, *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1929.

Borges, Jorge Luis, *Textos recobrados 1931-1955*, Buenos Aires, Emecé, 2001.

Borges, Jorge Luis y Clemente, José Edmundo, *El lenguaje de Buenos Aires*, Buenos Aires, Emecé, 1996.

Botana, Natalio R., *El orden conservador*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977.

Campra, Rosalba, *Como con bronca y junando... La retórica del tango*, Buenos Aires, Edicial, 1996.

Canal Feijóo, Bernardo, *El canto de la ciudad*, Buenos Aires, Albino, 1980.

Cantón, Darío, *Gardel, ¿a quién le cantás?*, Buenos Aires, De la Flor, 1972.

Carella, Tulio, *Tango. Mito y esencia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1966.

Castilla, Manuel J., *Cantos del gozante*, Córdoba, Burnichón, 1974.

Conde, Oscar (comp.), *Poéticas del tango*, Buenos Aires, Oliveri, 2003.

Cruces, Francisco, *Las culturas musicales*, Madrid, Trotta, 2001.

De Ípola, Emilio, *Investigaciones políticas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1989.

De Lara, Tomás y Roncetti de Panti, Inés, *El tema del tango en la literatura argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1981.

de la Púa, Carlos, *La crencha engrasada*, Buenos Aires, Corregidor, 1996.

de Paula, Tabaré, "El tango: una aventura política y social 1910-1935" en *Todo es Historia*, N° 11.

Devoto, Fernando y Rosoli, Gianfausto, *La inmigración italiana en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos, 1985.
Di Benedetto, Antonio, *Zama*, Buenos Aires, Alianza, 1990.
Di Paola, Néstor, *El último tango en el sur*, Tandil, Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2001.
Díaz de León, Raquel, *"Uno" Biografía íntima de E. S. Discépolo*, Buenos Aires, Corregidor, 1999.
Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, 1997.
Felipe, León, *Antología rota*, Buenos Aires, Losada, 1976.
Fernández, Macedonio, *Museo de la novela de la Eterna*, Buenos Aires, Corregidor, 1975.
Fernández, Macedonio, *Papeles de recienvenido*, Buenos Aires, CEAL, 1966.
Fernández Moreno, Baldomero, *Ciudad*, Buenos Aires, Sociedad Cooperativa Editorial Limitada, 1917.
Ferrer, Horacio, *El libro del tango*, tomos I, II y III, Buenos Aires, Tersal, 1980.
Ferrer, Horacio, *El tango: su historia y evolución*, Buenos Aires, Peña Lillo, 1960.
Ferrer, Horacio, *Romancero canyengue*, Buenos Aires, Continente, 1999.
Flores, Celedonio, *Chapaleando barro*, Buenos Aires, Colección Canciones Populares (dirigida por Raúl Gómez), 1921.
Frank, Waldo, *América hispana: un retrato y una perspectiva*, Buenos Aires, Losada, 1959.
Freud, Sigmund, *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1976.
Galasso, Norberto, *Atahualpa Yupanqui. El canto de la patria profunda*, Buenos Aires, "Ediciones del Pensamiento Nacional", Colihue, 2005.
Galasso, Norberto, *Discépolo y su época*, Buenos Aires, Ayacucho, 1973.
Galasso, Norberto, *Escritos inéditos de E. S. Discépolo*, Buenos Aires, "Ediciones del Pensamiento Nacional", Colihue, 1986.
Galasso, Norberto y Dimov, Jorge, *Fratelanza*, Buenos Aires, Colihue, 2004.
Gálvez, Manuel, *Historia del arrabal*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
García Jiménez, Francisco, *Así nacieron los tangos*, Buenos Aires, Losada, 1965.
García Jiménez, Francisco, *Memorias y fantasmas de Buenos Aires*, Buenos Aires, Corregidor, 1994.
Gargiulo, Hebe; Vera, Alda y Yanzi, Elsa, *Buenaventura Luna, su vida y su canto*, Buenos Aires, Senado de la Nación, 1985.
Garramuño, Florencia (comp.), *Tango antología*, Buenos Aires, Santillana, 1998.
Gelman, Juan, *Obra poética*, Buenos Aires, Corregidor, 1975.

Gerchunoff, Alberto, *El hombre que habló en la Sorbona*, Buenos Aires, Gleizer, 1926.
Gilio, María Esther, *Aníbal Troilo Pichuco. Conversaciones*, Buenos Aires, Perfil, 1998.
Girondo, Oliverio, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, Buenos Aires, Losada, 1996.
Gobello, José, *Conversando tangos*, Buenos Aires, Peña Lillo, 1976.
Gobello, José, *Nuevo diccionario lunfardo*, Buenos Aires, Corregidor, 1991.
Gobello, José, *Tango, letras y letristas*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1993.
Gómez de la Serna, Ramón, *Una interpretación del tango*, Buenos Aires, Albino y Asoc., 1949.
González Tuñón, Raúl, *Antología poética*, Buenos Aires, Losada, 1992.
Grimberg, León y otros, *Introducción a las ideas de Bion*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1972.
Güiraldes, Ricardo, *Raucho*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968 (1917).
Halperin Donghi, Tulio, *Una nación para el desierto argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
Heidegger, Martin, *Arte y poesía*, México, FCE, 1997.
Heidegger, Martin, *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1969.
Hernández Arregui, Juan José, *Imperialismo y cultura*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1973.
Homero, *Odisea*, Barcelona, Bruguera, 1978.
Jaramillo, Ana, *Fueye y melancolía*, Buenos Aires, LC Editor, 1995.
Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1961.
Korn, Francis, *Buenos Aires: Los huéspedes del 20*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974.
Kristeva, Julia, "El lenguaje poético" en Lévi-Strauss, Claude, *La identidad*, Barcelona, Petrel, 1981.
Kristeva, Julia, *Semiótica 1 y 2*, Madrid, Fundamentos, 1981.
Kusch, Rodolfo, *América profunda*, Buenos Aires, Bonum, 1975.
Kusch, Rodolfo, *Esbozo de una antropología filosófica americana*, Buenos Aires, Castañeda, 1978.
Kusch, Rodolfo, *Geocultura del hombre americano*, Buenos Aires, Cambeiro, 1976.
Kusch, Rodolfo, *Obras completas*, tomo I, Rosario, Fundación Ross, 2000.
Lacan, Jacques, *Escritos I y II*, México, Siglo XXI, 1971.
Lacan, Jacques, *Hamlet: un caso clínico*, Buenos Aires, Xavier Bóveda, 1983.
Lacan, Jacques, *Seminario 3. Las psicosis*, Buenos Aires, Escuela Freudiana de Buenos Aires.
Lacan, Jacques, *Seminario 5. Las formaciones del inconsciente*, Buenos Aires, Paidós, 1999.
Lacan, Jacques, *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Madrid, Seix Barral, 1977.

Lacan, Jacques, *Seminario 23. El Síntoma 1975 / 1976*, Escuela Freudiana de Buenos Aires.
Lévi-Strauss, Claude, *Las estructuras elementales del parentesco*, Buenos Aires, Paidós, 1969.
Lévi-Strauss, Claude, *Mito y significado*, Buenos Aires, Alianza, 1986.
Lévi-Strauss, Claude, *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*, México, FCE, 1968.
Liberman, Arnoldo y Schoffer, Daniel, *El pentagrama secreto*, Barcelona, Gedisa, 1997.
Luna, Félix, *Historia integral de la Argentina*, Tomo 2, Buenos Aires, Planeta, 1995.
Mafud, Julio, *Sociología del tango*, Buenos Aires, Américalee, 1966.
Manrique, Jorge, *Obra completa*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1974.
Manzi, Homero, *Poemas*, Buenos Aires, Corregidor, 1998.
March, Raúl Alberto, *Enrique S. Discépolo*, Buenos Aires, Corregidor, 1997.
Martínez Estrada, Ezequiel, *La cabeza de Goliat*, Buenos Aires, Losada, 1940.
Martínez Estrada, Ezequiel, *Radiografía de la pampa*, Buenos Aires, Losada, 1991.
Mascia, Alfredo, *Política y tango*, Buenos Aires, Paidós, 1970.
Matamoro, Blas, *La ciudad del tango*, Buenos Aires, Galerna, 1969.
Menéndez Pidal, Ramón, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, Espasa Calpe, 1962.
Milkewitz, Harry, *Psicología del tango*, Montevideo, Alfa, 1964.
Moreau, Pierina Lidia, *El viaje a París en la mitología tanguera*, monografía, Universidad Nacional de Córdoba. S/D.
Moreau, Pierina Lidia, *La poesía del tango*, Córdoba, Comunicarte, 2003.
Moreno, Luisa Inés y Zurita, María Elisa, *Discépolo, portavoz del sentir del pueblo*, monografía, V Congreso de Literatura Argentina de Córdoba.
Negro, Héctor, *Y voy cantando al andar. Obra poética 1957-1997*, Buenos Aires, Corregidor, 1998.
Neruda, Pablo, *Confieso que he vivido*, Buenos Aires, Losada, 1974.
Nudler, Julio, *Tango judío*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.
Olivari, Nicolás, *La musa de la mala pata*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992.
Onetti, Juan Carlos, *Cuando ya no importe*, Buenos Aires, Alfaguara, 1993.
Onetti, Juan Carlos, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994.
Onetti, Juan Carlos, *El astillero*, Barcelona, Bruguera, 1985.
Onetti, Juan Carlos, *La vida breve*, Barcelona, Vergara, 1979.
Pelinski, Ramón, *Invitación a la etnomusicología*, Madrid, Akal, 2000.
Pellettieri, Osvaldo, *tango (II)*, Buenos Aires, Todo es Historia, 1976.
Platón, *La República*, Buenos Aires, Eudeba, 1968.
Prigogine, Ilya, *El nacimiento del tiempo*, Barcelona, Tusquets, 1991.
Puertas Cruse, Roberto, *Psicopatología del tango*, Buenos Aires, Sophos, 1959.
Pujol, Sergio, *Discépolo*, Buenos Aires, Emecé, 1996.

Pujol, Sergio, *Las canciones del inmigrante*, La Plata, Almagesto, 1988.
Rabanal, Rodolfo, "Buenos Aires y el infinito", *La Nación*, 13-1-2000.
Rabinovich, Diana, *El concepto de objeto en la teoría psicoanalítica*, Buenos Aires, Manantial, 1988.
Rest, Jaime, *Notas para una estilística del arrabal*, Buenos Aires, Secretaría de Estado de Obras Públicas, Extensión Cultural, 1965.
Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*, Buenos Aires, Megápolis, 1977.
Rivera, Jorge B.; Gobello, José y Matamoro, Blas, *La historia del tango. I: Sus orígenes*, Buenos Aires, Corregidor, 1976.
Romano, Eduardo (comp.), *Breviario de poesía lunfarda*, Buenos Aires, Andrómeda, 1990.
Romano, Eduardo, *Las letras del tango*, Rosario, Fundación Ross, 1991.
Romano, Eduardo, *Origen de las letras de tango y sistema sociocultural*, Buenos Aires, INA, 1995.
Romano, Eduardo, *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.
Rossi, Vicente, *Cosas de negros*, Buenos Aires, Taurus, 2001.
Russo, Juan Ángel, *Letras de tango*, Buenos Aires, Basílico, 1999.
Sabato, Ernesto, *Tango. Discusión y clave*, Buenos Aires, Losada, 1997.
Saer, Juan José, *El entenado*, Buenos Aires, Alianza, 1992.
Saer, Juan José, *El río sin orillas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003.
Salas, Horacio, *El tango*, Buenos Aires, Planeta, 1995.
Salas, Horacio, *El tango. Una guía definitiva*, Buenos Aires, Aguilar, 1996.
Salas, Horacio, *Tango. Poesía de Buenos Aires*, Buenos Aires, Manrique Zago, 1998.
Sánchez, Florencio, *M'hijo el dotor*, Buenos Aires, Losada, 2005.
Sarlo, Beatriz, *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Norma, 2000.
Sarlo, Beatriz, *La máquina cultural*, Buenos Aires, Ariel, 1998.
Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo*, Buenos Aires, Losada, 1963 (1845).
Sartre, Jean-Paul, *El ser y la nada*, Buenos Aires, Ibero Americana, 1954.
Sartre, Jean-Paul, *Los caminos de la libertad*, tomo I: "La edad de la razón", Buenos Aires, Losada, 1950.
Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1974.
Savigliano, Marta E., *Malevos llorones y percantas retobadas*, Buenos Aires, Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XIX, 1993/4.
Scalabrini Ortiz, Raúl, *El hombre que está solo y espera*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1991.
Scheines, Graciela, *Las metáforas del fracaso*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993.
Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, tomos I y II, Barcelona, FCE, 2005.
Schultz, Margarita, *¿Qué significa la música?*, Santiago de Chile, Facultad de Artes - Universidad de Chile y Dolmen, 1993.
Scobie, James, *Buenos Aires: del centro a los barrios (1870-1910)*, Buenos Aires, Solar-Hachette, 1976.

Seoane, María, *Argentina. El siglo del progreso y la oscuridad*, Buenos Aires, Planeta, 2004.
Shakespeare, William, *Ricardo III*, Buenos Aires, Losada, 1997.
Sharer, Robert, *La civilización maya*, México, FCE, 1998.
Sierra, Luis Adolfo, *Historia de la orquesta típica*, Buenos Aires, Corregidor, 1985.
Tedesco, Luis O. (comp.), *Cancionero*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1977 (Enrique Cadícamo, José González y Cátulo Castillo, Pascual y José María Contursi, Enrique S. Discépolo, Homero Expósito, Celedonio Flores, Francisco García Jiménez, Alfredo Le Pera, Homero Manzi y Manuel Romero).
Torres, Mercedes Pilar, *El canto de los argentinos*, Buenos Aires, Del Valle, 1985.
Touraine, Alain, *Actores sociales y sistemas políticos en América Latina*, Buenos Aires, Almagesto, 1991.
Ulla, Noemí, *Tango. Rebelión y nostalgia*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967.
Unamuno, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida*, Barcelona, Planeta, 1985.
Vallejo, César, *España, aparta de mí ese cáliz*, Buenos Aires, Losada, 1949.
Vázquez Rial, Horacio, *Buenos Aires, 1880-1930. La capital de un imperio imaginario*, Madrid, Alianza, 1996.
Vázquez Rial, Horacio, *Las dos muertes de Gardel*, Barcelona, Ediciones B, 2001.
Vega, Carlos, *Las danzas populares argentinas*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1986.
Verón, Eliseo, *Fragmentos de un tejido*, Barcelona, Gedisa, 2004.
Vidart, Daniel, *El tango y su mundo*, Montevideo, Tauro, 1967.
Vilariño, Idea, *El tango*, Montevideo, Cal y Canto, 1995.
Vilariño, Idea, *Las letras de tango*, Buenos Aires, Schapire, 1965.
Viñas, David, *Grotesco, inmigración y fracaso*, Buenos Aires, Corregidor, 1997.
Virgilio, *La Eneida*, Buenos Aires, Losada, 1980.
Walsh, María Elena, "Comentario sobre 'Esta noche me emborracho'" en *Desventuras en el país Jardín de Infantes*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993.

Internet

www.todotango.com.ar
www.mundomatero.com
CD: Enciclopedia interactiva de tango en CD-ROM "Un siglo de tango", Sierra 3.

Índice

TERCERA PARTE. LOS ASPECTOS FUNCIONALES

Esta edición de 10.000 ejemplares
se terminó de imprimir en
Verlap S.A.,
Comandante Spurr 653, Avellaneda, Buenos Aires,
en el mes de abril de 2007.

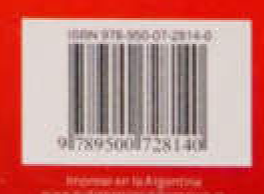
El tango ha sido en nuestro país una instancia que estuvo muy lejos de ser un simple ritmo bailable. Los poetas que publicaban en *El alma que canta* crearon algo más que "letras ripiosas" de "lenguaje canalla": construyeron, sin proponérselo, la gran herramienta que contribuyó a fundar las bases de la cultura argentina posinmigratoria que aún nos sostiene.
El tango no fue un conjunto de "piezas" bien logradas o "poéticas", sino la milagrosa arquitectura que permitió el mestizaje de infinitas contribuciones culturales, étnicas e idiomáticas: fue resultado de la mezcla e instrumento de la integración.
Pero el tango no ha desaparecido de la vida de los argentinos: igual que la marea, periódicamente sube y retrocede.
Hay en él algo atemporal que se repite, que insiste, que mantiene en la memoria del pueblo las letras más importantes y muestra sus formas poéticas instaladas en el habla nacional. Las continuas idas y venidas en las que se ve inmerso después de 1956 tal vez representen conflictos de la sociedad que ponen en peligro aquella estructura conseguida, y recurrir al tango quizá no sea más que una manera de aferrarse a los rasgos formadores. Borges hablaba de "aquellos tangos felices" y seguramente se refería a los de su infancia, pero aunque para cada persona han sido distintos, no cabe duda de que eran los que representaron aquella sociedad sin peligros de fracturas.

FOTOGRAFÍA Y DISEÑO DE TAPA
[illegible]

Merecedor del Premio La Nación-Sudamericana de Ensayo 2006-2007, *Tango. La mezcla milagrosa* nace como un clásico llamado a desentrañar sentidos hasta ahora ocultos de nuestra identidad. Ameno, cautivante y original, analiza más de 500 letras de tangos populares a lo largo de casi cuatro décadas de deslumbrante desarrollo en el que se expresan las preguntas existenciales y fundantes de un pueblo.

"En esta obra –apunta el jurado– dos recursos indiscutiblemente protagónicos en la constitución de la identidad cultural de Buenos Aires, el tango y el psicoanálisis, se acoplan en un diálogo inspirado e inspirador que, rehuyendo los tecnicismos y los rasgos de una exposición académica, dan vida a un ensayo cabal."

En sus conclusiones, el autor cita a Daniel Barenboim, que señala la gran capacidad para la tolerancia que posee nuestra sociedad en relación a otras que suelen presentarse como paradigma. En la tarea de elaboración de las diferencias de una población heterogénea, el tango –bautizado por Discépolo de "mezcla milagrosa"– tiene una enorme responsabilidad. *Tango*, de Carlos Mina, siembra también esperanzadas preguntas: si alguna vez pudimos, ¿por qué no podremos lograrlo nuevamente? ¿Cuál será el camino que pueda conducirnos a una nueva integración superadora?



Impreso en la Argentina
www.sudamericanalibros.com.ar